

Christian Reder **Forschende Denkweisen**

Christian Reder **Forschende Denkweisen**
Essays zu künstlerischem Arbeiten

Springer WienNewYork

Für Ingrid Reder, die vieles möglich macht.

Impressum

Edition Transfer bei Springer Wien New York
Herausgegeben von Christian Reder

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Buch berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

© 2004 Springer-Verlag/Wien

Printed in Austria

Springer-Verlag Wien New York ist ein Unternehmen von Springer Science+Business Media
springer.at

Grafische Konzeption: Walter Pichler

Grafische Umsetzung: Anna Tripamer

Titelbild: Unter Verwendung der Zeichnung von Walter Pichler „Raum in einem Felsen“, 1970

Abbildungen: Werke aus der Sammlung Ingrid und Christian Reder

Porträtfoto: Cem Yüçetas

Repro-Fotos: Peter Strobl

Druck und Bindearbeiten: Holzhausen Druck & Medien GmbH

Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier-TCF

SPIN: 10971437

Mit zwanzig großteils farbigen Abbildungen

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISSN 1611-1885

ISBN 3-211-20523-3 Springer-Verlag Wien New York

Inhalt

Vorwort: Schauen, sprechen, schreiben Transfers zwischen Verbalem und Nonverbalem	7
Forschende Denkweisen Zu Kurt Kocherscheidts Vorstellungen von Momenten, Flächen, Körpern, von Unbenennbarem und darüber, wie erfreulich „russisch“ ihm manches vorgekommen ist	13
Licht = Maß = Form = Dasein Zu Brigitte Kowanz und einem Arbeiten mit Codes	25
Modelle zu Bildern machen, dann bauen Coop Himmelb(l)au und die Architektur fotografie von Gerald Zugmann	37
Investitionen in Architektur Unterwegs mit Günther Domenig	45
Vom Konkreten zum Unsichtbaren Eichinger oder Knechtl: Mit Projekten strukturbildend wirken	55
Hundertprozentige Akzeptanz erzeugt zwangsläufig Depression Gespräch mit Helmut Lang über visuelle Kultur	63
Selbstportrait mit Schlitzen Zu Maria Lassnigs Untersuchungen des Physischen und Psychischen	75

Federzeichnungen	
Béatrice Stähli und ihre Relikte aus der Vogelwelt	85
Zwischen hart und weich	
Attersee-Sätze mit Ergänzungen	89
Über Sehen sprechen	
Im Dialog mit Alfons Schilling	99
Ich mache keine Maschinen	
Über Bruno Gironcoli	115
Selbstbildnis als Erdbewohner	
Eine Zeichnung von Dieter Roth	139
Zeit, Raum, Material, Sorgfalt	
Über Walter Pichler	145
Kurzbiografien	181
Literatur	187
Publikationsnachweise	197
Personenregister	201

Vorwort: Schauen, sprechen, schreiben

Transfers zwischen Verbalem und Nonverbalem

Die in diesem Band enthaltenen Essays sind „einfach“ aus einem Interesse für künstlerisches Arbeiten entstanden; von Positionen der Kunsttheorie, der Kunstkritik, der Kunstgeschichte aus würde vermutlich oft anders argumentiert. Die Arbeitsweisen, die Denkweisen stehen im Vordergrund.

Es sind subjektive Zugänge zu Transformationen, zu Präzision, Gründlichkeit, Komplexität, zum Akzeptieren oder Brechen von Regeln, von Abfolgen, die jeweils über – letztlich uneingrenzbare – Felder von Kunst, als Beschäftigung mit Unverständlichem, Undefiniertem, anders nicht Darstellbarem, hinausweisen. Solchen Bezugsebenen wird nachgeforscht, mit Blick auf längere Zeiträume. Argumentations- und Theorienetze, die sich aus konkretem Tun ergeben, neue Realitäten schaffend, ohne sich gleich vorgegebenen Paradigmen zu fügen, werden dabei für wichtiger gehalten als jedes begleitend-retrospektive Einordnen. Differenzen zu geläufigen Arbeitssituationen sind offensichtlich, dennoch bildet Freischaffendes im wörtlichen Sinn den mitgedachten sozial-ökonomischen Hintergrund.

„Damit etwas weitergeht“, ist seit den 1960er Jahren ein ständiger Spruch in unseren stark von Künstlern und Künstlerinnen geprägten Freundeskreisen gewesen. Lakonisches blieb ständig präsent. Vieles dreht sich um Selbstverständliches, um dessen permanente Neufestlegung und damit um freies Arbeiten, um Kunst und kulturell relevantes Produzieren. Andere Zonen waren längst nicht so attraktiv, schon angesichts des Gesprächstons dort und anders genormter Verhaltensweisen. Der sich seit der genannten Phase ausweitende persönliche Erfahrungsraum spiegelt sich auch in den Texten wider. Die meisten Beteiligten stehen seit damals, zumindest aber seit vielen Jahren in Kontakt. Werke von ihnen gehören zur unmittelbaren Arbeits- und Wohnumgebung von meiner Frau Ingrid Reder und mir. Damit eine solche täglich erlebte Kontinuität in diesem Band präsent ist, sind den Textabschnitten daraus ausgewählte Arbeiten vorangestellt. Hinzugekommen ist im Lauf der Zeit, was wir, so wie Bücher, gebraucht haben. In gewissem Sinn sind die Texte Abstraktionen dieser Intimität.

Vom Schauplatz Wien ist ein derartiges, von sich verändernden Naheverhältnissen geprägtes Umgehen mit Personen und Werken nicht zu trennen; die Stadt ist so, wie sie ist, und hat eben bestimmte Beziehungen begünstigt. Sie schlicht als geografische Schnittstelle zu sehen (ungefähr 48,2 Grad Nord, 16,4 Grad Ost) schiebt Lokalkolorit in den Hintergrund. Gleichsam als Ausgleich zur daher drohenden Einengung schweifen in den Texten die Gedanken bis nach Südamerika, in biblische Wüsten, nach Russland, nach Paris, New York, in den Weltraum oder zur Felsbildkunst der Frühgeschichte.

Dass die Buchgestaltung in freundschaftlicher Weise Walter Pichler übernommen hat, bestätigt eine Praxis durch Zeichensetzung; denn er war maßgeblich daran beteiligt, dass sich mein ursprünglich – auch von der Sprache her – auf Konzepte, Reformpapiere und Gutachten orientiertes Nützlichkeitsdenken um Essayistisches erweiterte, indem er den hier enthaltenen Text zu seiner Arbeit angeregt hat. Seine Zeichnung „Raum in einem Felsen“ von 1970 (als Ausschnitt für den Buchumschlag verwendet) ist ein zentrales Stück unserer überschaubaren Ansammlung von Kunstwerken geblieben. Dieser Raum scheint als Treffpunkt gedacht, als Forschungsstation, als Observatorium, als frei zugänglicher Ort für Intensität. Im Inneren müsste etwas passieren. Aus Pichlers Techno-Labor der früheren Jahren ist eine Enklave geworden, eine herausgearbeitete Negativform. Die Ausblicke verbinden mit der Unendlichkeit des Außen, der Welt, sollen aber nicht ablenken. Der gebotene Schutz ist fragwürdig. Keine der Öffnungen lässt sich verschließen. Ein Kommen und Gehen ist jederzeit möglich. Vorstellungen von aufgelassenen Bunkern werden präsent. Eremiten würden anders hausen. Als auf den Lichteinfall bezogene Skulptur verbindet dieser Innenraum die Statik der Situation mit dem Wechsel der Verhältnisse, mit dem Licht, mit dem Ablauf der Zeit, mit der vierten Dimension. Schon deswegen geht es nicht um Zeitlosigkeit. Was Menschen dort tun könnten, bleibt offen. Es sind gerade keine da. Vielleicht existieren sie auch nicht mehr.

Mit diesem Rückbezug ist auch angesprochen, dass es sich um verstreut erschienene Texte aus knapp zwanzig Jahren handelt, also um zeitlich nur bedingt an heutige Aktualitäten gebundene Sichtweisen. Die Initiative zu ihnen ist fast durchwegs von den Beschriebenen ausgegangen. Offensichtlich waren sie an einer fachlich nicht zu eingegrenzten Wahrnehmung interessiert. Meine grundsätzliche Absicht, etwas schriftlich zu fassen zu kriegen, ohne es gefangen zu nehmen, geschweige denn

ungerecht zu behandeln, dürfte solche Kooperationen begünstigt haben. Neu und ohne Auftrag entstanden sind Beiträge zu Brigitte Kowanz, Maria Lassnig und Dieter Roth. Das älteste abgebildete Werk stammt von Maria Lassnig (1949), das jüngste von Brigitte Kowanz (2002). Das skizziert auch den Denkraum, um den es geht; die eigene bisherige Lebensspanne, die Jahrzehnte nach dem letzten Weltkrieg.

Zeichnungen hatten dabei immer eine besondere Bedeutung, als Skizze, bevor ein Gestaltungsdruck einsetzt, als Anfang überhaupt, als erster Schritt auf einer Fläche, von der es dann oft ins Drei- und Vierdimensionale, bis hin zur Skulptur, zu Architektur, zu sich bewegenden Lichtsituationen weiterführt. Das in Sparten abzugrenzen, ist mir stets als letztlich denk- und praxisfremd erschienen. Spezialisierung, die nicht mit ihren Grenzen kämpft, verliert sich irgendwo im Inneren. Daher sind auch alle in diesem Band Vertretenen nicht abgezielten Gebieten zuordenbar.

Kurt Kocherscheidt hat Bilder zu Skulptur erweitert, Brigitte Kowanz zu Lichträumen, Coop Himmelb(l)au zur Umsetzung von „Architektur muss brennen“, „From Cloud to Cloud“, als „Transitory Buildings“. Gerald Zugmann hat seinen Blick als Fotograf so weit perfektioniert, dass er „das Auge“ genannt wird. Günther Domenig braucht das Weiterdenken an seinem „Steinhaus“ als Gegengewicht zu beauftragten Megastrukturen. Eichinger oder Knechtl bestärken über Detaileingriffe Verhaltens- und Empfindungsstrukturen, so wie Helmut Lang dies durch Kleidung tut; das Unsichtbare ist ihm daran das Wichtige. Maria Lassnig macht komplizierte Dimensionen des Körperlichen in der Malerei, der Zeichnung, im Film kenntlich. Béatrice Stähli präzisiert den Umgang mit anderen Arten von Leben, mit Tieren eben, mit Vögeln. Christian Ludwig Attersee wäre ohne seine insistierende Abwehr von Leiden und seine Leidenschaft für Musik ganz woandershin gelangt. Alfons Schilling hat sich, nach energetischen Bildentgrenzungen, auf den Sehvorgang selbst konzentriert. Bruno Gironcoli baut, ohne sich um Aufmerksamkeit viel zu kümmern, an seinen freundlich-monströsen Objektwelten weiter. Dieter Roth hat die exzessive Vielfalt von Veränderlichem zu seinem Lebens-thema gemacht, Walter Pichler Utopisches in Archaisches zurückgewendet, als Radikalisierung von Zeitvorstellungen.

Zur Sprache gebracht haben wir davon schon früher einiges; „Mit dem Kopf durch die Leinwand“ hieß ein nach seiner Rückkehr aus New York publiziertes Gespräch mit Alfons Schilling, „Bis übrig ist, was übrig bleiben soll“ eines mit Kurt Kocherscheidt. Mit Christian Ludwig

Attersee diskutierte ich sein Thema „Religion ist eine Degeneration von Kunst“, mit Harald Szeemann dessen konzeptionelle Vorstellungen. Gespräche mit in diesem Band vertretenen Künstlern sowie mit Peter Weibel, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer, Raimund Abraham, Hermann Czech, Peter Gorsen, Cathrin Pichler, Wilhelm Holzbauer, den Museumsdirektoren Peter Noever und Dieter Ronte habe ich 1988 als „Wiener Museumsgespräche“ herausgegeben, um mit künstlerischen Argumentationen zu den damals voll anlaufenden Planungen zum Wiener Museumsquartier und zur Erneuerung von Kunstinstitutionen beizutragen – andere als die eingeschlagenen Richtungen skizzierend. Die in diesem Band enthaltenen (wenn nicht anders angemerkt unverändert gebliebenen) Essays verstehe ich als Transfers zwischen verbalem und nonverbalem Gestalten. Künstler und Künstlerinnen „zu Wort kommen lassen“, wäre ein absurd-überheblicher Anspruch; im Kern geht es um schauen, sprechen, zuhören, lesen, schreiben. Selbstinterpretationen der eigenen Arbeit sind nicht unbedingt treffender als jene durch andere. Wird das akzeptiert, beginnen sich bereits einander überschneidende Reflexionsräume zu bilden, inklusive aller Gefahren, dass angereichertes Wissen wieder verarmt, in Besserwissen erstickt. Zeigen und Schweigen ist nur eine der Möglichkeiten. Gedanken anderer können einen auf andere Gedanken bringen, etwa wenn Walter Pichler in meinem Text zu seiner Arbeit konstatiert: „Am Vormittag glaubst du an etwas, am Nachmittag bist du schon wieder ungläubig, jedem Glauben kannst du mit kaltem Rationalismus antworten und beidem wiederum mit Ironie. Und doch braucht man über lange Zeit hinweg eine eigenständige Konsequenz, um das dann genau zu formulieren, und ebenso ein Erinnerungsvermögen, weil doch jeder irgendwo herkommt und das in ihm etwas auslöst.“ Bruno Gironcolis Aussagen wiederum verdeutlichen, wie sehr er den unmittelbaren Vorgängen beim Arbeiten vertraut: „Ich hätte immer nur über das Ding eine Antwort auf diese Welt treffen können, nie über meine Person selber. / Mir ging es um eine Ausschließlichkeit ohne viel Gebärden, um einen Gegenstand, der so einfach und still und unattraktiv, so rau und zackig wie möglich sein sollte. / Ich wollte immer wieder etwas finden, das ganz in der Stille seiner eigenen Aura zu Hause ist und nichts nach außen Weisendes in sich zeigt. / Es ging mir darum, Schönheit in etwas zu suchen, das ohne viel Artikulation seine Existenz hat. / Mich hat immer der Sachverhalt beim Machen interessiert, dieses unmittelbare Geschehen, und nie das Mittelbare der Interpretation.“

Ein in diesem Band zitiertes Statement von Kurt Kocherscheidt sagt es wieder ganz anders: „Ich verstehe die Entwicklung eines Bildes als Fluss von Bildern, der beinahe beliebig angehalten wird. / Eine Idee oder auch nur ein Gedanke wird aufgerissen, verdichtet und überlagert, zersplittert und wieder zusammengefasst, zurechtgerückt. In dem Augenblick, in dem ein kurzer Verlust der Kontrolle eintritt, eine kleine Wendung vorgenommen wird, die das lähmende Fixiertsein unterbricht, mit einem Wort, wenn das Bild selbständig wird, eine Gelegenheit findet zurückzuschlagen, ist ein guter Moment gekommen auf-zuhören.“

In den eigenen Texten wird versucht, etwa in Bezug auf Architektur, Denkprozessen Kontur zu geben: Jedes Modell von Coop Himmelb(l)au, heißt es über deren Arbeitsweise, lässt Raum für unzählige Modelle, als Schichten, als Potenzial, als gebaute Offenheit. Die konzipierten architektonischen Situationen als solche ermöglichen Einblicke, Durchblicke, Ausblicke. Energie, in ihren uferlosen, auch sehr persönlichen Dimensionen, ist ein wichtiges Thema. Räume verdrehen sich so, als ob die Schwerkraft aufgehoben wäre, auch die Schwerkraft des Denkens.

Auf künstlerische Raumsituationen bezogen, werden gespeicherte Transferpotenziale skizziert: Zahlenrelationen, Codes, das Morsealphabet verwendet Brigitte Kowanz als Andeutung, dass sie weitläufige, durch Zeichen markierte Bereiche nicht künstlich begrenzen will. Wenn formale Geschlossenheit entsteht, bleibt diese gedanklich für unendlich Vernetztes offen. Verborgenes, Unmerkliches wird wichtig. Das anscheinend Immaterielle des Lichts überstrahlt die materiellen Begrenzungen ihrer Objekte. Sie gehen auf im Raum, verändern ihn. Indem Gesetzmäßigkeiten visualisiert werden, zeichnen sich Verbindungen mit der Welt, mit Vorstellungsräumen ab.

Es entsteht – was für viele solcher Versuche gelten könnte – ein eigenes Bild von der Lage der Dinge: Bearbeitet wird, was noch nicht gewusst werden kann. Bearbeitet wird, was sich anders nicht herausfinden lässt. Künstlerisches Arbeiten erhöht Komplexität, macht Aspekte davon auf sehr spezifische Weise kenntlich, als Befragung von Wahrnehmungsfähigkeit. Dabei forschende Denkweisen zu betonen, könnte – weil selbstverständlich – überflüssig sein, wenn nicht unter Forschung ständig ganz anderes gemeint wäre.

Wien, im Jänner 2004

Christian Reder



Kurt Kocherscheidt: Gedankenzapfen. 1988. 179 x 89,5 cm

Forschende Denkweisen

Zu Kurt Kocherscheidts Vorstellungen von Momenten, Flächen, Körpern, von Unbenennbarem und darüber, wie erfreulich „russisch“ ihm manches vorgekommen ist

So zu schreiben, wie Kurt Kocherscheidt gemalt hat, kann nicht funktionieren; sich aber solche Dinge zu fragen, wäre durchaus ein Gesprächsthema mit ihm gewesen. Denn Gründlichkeit hat er sich nicht von Naivitätsvorwürfen blockieren lassen. An seiner Essenz, der Farbe, war ihm das Potenzial wichtig, Essenziellem nahe zu kommen und den verbleibenden Abstand kenntlich zu machen. Wie insistierend er Literarisches, als Erzählform, als Methode, hinter sich lassen wollte, in Richtung eines in kompakte Formen gefassten Schweigens, ist von Arbeitsphase zu Arbeitsphase immer markanter sichtbar geworden. Seine Bilder erforschen, ab wann sie „etwas“ sind, etwas an sich haben, sich vom Nichtssein lösen. Ihre Mystik ist radikal säkularisiert. Sie brauchen keine metaphysischen Andeutungen. Es geht in ihnen um unzugänglich Wirkliches, nicht um Fiktionen. Kommentaren gegenüber behaupten sie einen Vorsprung; ihrer irritierenden, für viele Arten von Wahrnehmung offen bleibenden Erkenntnisleistung kommen vielleicht überzeugende Subtexte am nächsten. Wie künstlerisches Denken produktiv werden kann, indem es für Einsichten Zugänge eröffnet, vor allem für solche, die er selbst nicht zu verstehen, nur vage zu ahnen glaubte, von denen unklar blieb, woher sie auftauchen, hat ihn in zentraler Weise beschäftigt. Seine ganze Kraft war darauf gerichtet, dabei einem Ästhetisieren zu entkommen, auf fremdes, unwegsames Terrain, um am Sehen als solchem und an von Aussagen und Übersetzbarkeit befreiten Reflexionsgebilden zu arbeiten.

„In den Größenverhältnissen der Welt“, so eine Vermutung Vladimir Nabokovs zu dieser Thematik, „gibt es einen feinen Punkt, wo sich Fantasie und Wissen treffen, einen Punkt, den man erreicht, wenn man Großes verkleinert und Kleines vergrößert, und der seinem Wesen nach künstlerisch ist.“¹ Plausibel ist ihm noch erschienen, „dass der Wissenschaftler alles, was geschieht, in einem Punkt des Raumes sieht, der Dichter aber alles in einem Punkt der Zeit fühlt“.² Dieser eine Punkt, um den es da jeweils geht, ist selbstverständlich metaphorisch gemeint, stellvertretend für Momente, stellvertretend für angestrebte Positionen.

Es wird über Einsichtsfaktoren und die Unterschiede künstlerischer und wissenschaftlicher Verfahren spekuliert, um Raum und Zeit, Fiktion und Wissen, um Sehen, Denken, Empfinden in ihrer Mehrdeutigkeit fassen zu können – als Basis eigensinniger Arbeitsweisen: beim Erforschen des Möglichen, beim Erforschen des einem selbst Möglichen. Getrennte Sphären fördern Präzision, in Grenzen gehaltenes Denken kommt um die Beschäftigung mit solchen Grenzen nicht herum.

Für Igor Strawinsky – um bei in russischen Konstellationen geprägten Auffassungen zu bleiben, an denen Kurt Kocherscheidt vieles sehr schätzte – hat Komponieren schlicht bedeutet, „eine gewisse Zahl von Tönen nach gewissen Intervallbeziehungen zu ordnen“³, sie also wie Klang- und Zeitpunkte in einem Koordinatenraum zu behandeln. Fest stand für ihn eines: „Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, umso freier ist sie.“⁴ Dimitrij Schostakowitsch hat das durchaus ähnlich gesehen, aber ein konzeptives Denken im Voraus und das Ausprobieren stärker betont: „Ein Werk zu komponieren, ist ein langer und komplizierter Prozess. Man beginnt zu schreiben, überdenkt das Geschriebene. Nicht immer entspricht es der ursprünglichen Intention. Gelingt das Vorhaben nicht, lass die Arbeit, wie sie ist, und bemühe dich, in der nächsten die vorigen Fehler zu vermeiden.“⁵ Strawinsky hat er als einen „der ganz großen Komponisten unserer Zeit“⁶ bewundert, mit dessen reklamefreudiger Verwestlichung aber nichts anzufangen gewusst; denn „wichtige moralische Positionen sind aufgegeben worden“⁷. Überzeugt war er davon: „Musik, und ganz allgemein Kunst, kann nicht zynisch sein“.⁸ Tschechow, den er als höchst musikalischen, ein unkompliziertes Schreiben propagierenden Schriftsteller besonders mochte, ist für ihn „ein Vorbild an Reinheit und Bescheidenheit“⁹ gewesen. „Er hielt Unsterblichkeit, Leben nach dem Tode in irgendeiner Form für dummes Zeug, für Aberglauben. Er forderte, man müsse klar und kühn denken lernen.“¹⁰ Der Tod sei für ihrer beider Kunst kein Thema, Menschen jedoch, die schon früh begannen, über ihn nachzudenken, würden „weniger Dummheiten machen“.¹¹

Solche Botschaften mit russischen Absendern erscheinen mir als zeitlich-räumlich erweiterter Ansatz für Überlegungen zu Kurt Kocherscheidts Denken plausibel, weil intensive Erinnerungen an analoge Gesprächsthemen mitschwingen. Sich gedanklich in „seiner“ Geografie zu bewegen, den Osten, den Süden immer einbeziehend, interessiert an – auch intellektuell – entlegen erscheinenden Blickpunkten, war für ihn eine Existenzfrage. Als „russisch“ bezeichnete er dieses und jenes,

was ihn wegen ungekünstelter Direktheit beeindruckte; in „russischen“ Zusammenstellungen seiner Werke, eng aneinander, ohne Zwischenraum, lapidar zu neuen kraftvollen Einheiten versammelt, hat er solche herausfordernden Sensibilitäten für sich weiterentwickelt; mit dem großen Bild „Russische Hütte“ von 1985 beginnt die Hinwendung zu Bild-Objekten. Produktion und Präsentation seiner Arbeiten sollten als Arbeit begreifbar bleiben. Durch eine das Entstehen selbst offen legende Malweise, die ohne Verbergen Verborgenes zu fassen kriegen will und eine materielle Verbundenheit mit ihm sucht, ohne „Darstellung“, wollte er über Kompositionsverfahren, wie die beispielhaft angesprochenen, hinausgelangen. Das Stoffliche eindringlich zur Geltung gebrachter Farben soll Farbklänge aktivieren, Denkräume, Empfindungskonstellationen. „Die Bilder rücken in die Nähe von Musik“¹², bemerkte er zu seinen grundsätzlichen Vorstellungen, in die Nähe solcher Musik, in der ebenfalls ihre Überarbeitungsphasen zum Teil des Werkes werden, wie bei seinem Freund Wolfgang Rihm. Ging es ursprünglich einmal um „das eigene Leben der einzelnen Stimme“, das der eine musikalisch, der andere „in malerischer Form zu finden versuchte“, wie es im berühmten ersten Brief von Kandinsky an Schönberg heißt,¹³ so wird nun wichtig, die tatsächliche „Körperlichkeit“ des Bildes, von Musikstücken zu erreichen. Für den sich auf „die freieste“ Musik des 20. Jahrhunderts, jene von Varèse, Schönberg, Feldman oder Nono, berufenden Wolfgang Rihm dürfe „das, was auf dem Papier ist, nicht nur eine Folge von Punkten, Strichen, von Relationen“ sein. Auch er brauche den „physischen Kontakt“ mit seinem Material, um Unbenennbarem Körperlichkeit zu verleihen. „Durch ihre ungeheuer offene und radikale Sehweise“ sei ihm Kurt Kocherscheidts Kunst dabei „eine große Imaginationshilfe“ gewesen.¹⁴

Derartige Probleme einer Neuen Moderne, ob nun der Musik, der Malerei, der Sprache, haben Kocherscheidt als Ansatz für materielle Präzisionen beschäftigt, um sozusagen von deren ausgefransten Rändern her rigide Ansprüche in Überschneidungszonen einer bildnerischen, skulpturalen, musikalischen, literarischen Produktion weiterzudenken. Ernsthaft ist er in der Arbeit sowieso gewesen. In seinem gedanklichen Verarbeitungsraum sind vormoderne Einflüsse und die Dunkelheit der Moderne selbst thematisiert und in Bildern gebannt worden, vom jeweiligen Heute aus gesehen. Die Phase als zeichnender Forschungsreisender hat sich im Erkunden von Innenwelten und Gegenwelten fortgesetzt. Dieses Raumgreifende ist in vielen Arbeiten gegenwärtig; aber

Zeit bleibt, als Augenblick und unendliche Dimension, stets spürbar. Kocherscheidt hat in sehr komprimierender Weise gearbeitet, viele Emotionsebenen einbeziehend, Vorstufen erkennbar lassend, als zupackendes Tun, bei dem in aufeinander folgenden Schichten Formen eines mittelbaren, nie abbildenden Ausdrucks durchprobiert wurden. Lakonisches, Banales, Gewichtiges haben sich dabei gegenseitig gebraucht. Technisches beschäftigte ihn, um es schließlich überwinden zu können. Sein Kampf mit Oberflächen hat diese immer rauer, wilder, materieller gemacht. Seine Fragen zur Kunst drehten sich um Anfangen und Beenden, um Bildfolgen, um Kontrolliertheit, um das Benutzen und Brechen von Automatismen, um Einfachheit, um Stückwerk und doch immer wieder auch um den Blick auf die Welt, als Ganzes, auf mit freiem Auge nicht sichtbare Sphären. „Die Beendigung eines Bildes“, heißt es in einem programmatischen Text von ihm, „ist viel schwieriger als sein Beginn, in Wahrheit unmöglich. Ich verstehe die Entwicklung eines Bildes als Fluss von Bildern, der beinahe beliebig angehalten wird. / Eine Idee oder auch nur ein Gedanke wird aufgerissen, verdichtet und überlagert, zersplittert und wieder zusammengefasst, zurechtgerückt. In dem Augenblick, in dem ein kurzer Verlust der Kontrolle eintritt, eine kleine Wendung vorgenommen wird, die das lähmende Fixiertsein unterbricht, mit einem Wort, wenn das Bild selbständig wird, eine Gelegenheit findet zurückzuschlagen, ist ein guter Moment gekommen aufzuhören.“¹⁵

Eine solche Selbsteinschätzung seiner Praxis belegt, wie intensiv ihn Übergänge von Sehen, Denken, Empfinden, Handeln beschäftigt haben. An künstlerischem Arbeiten waren ihm die ausufernden Möglichkeiten wichtig, das freie Forschen, das gegenüber anderen Professionen viel offeneres Feld, gerade weil er ein so analysierend-politischer Mensch gewesen ist. Hochtrabende Attitüden hat er dazu nicht gebraucht. Es ging ihm um möglichst universelles Denken, um ein Denken beim Malen, so wie andere beim Schreiben oder Komponieren denken. Dessen Umsetzung hat er im Prinzip als Handwerk verstanden. Kunstferne Argumente völlig auszuschließen, würde seinem Umgang mit Transformationsvorgängen widersprechen, dem Streben, die Sicht auf die einfachen Dinge ständig mit Hintergrundmaterial aufzuladen. Das zu negieren hieße, ihn zur Kunstfigur zu stilisieren. Nekrassows vorrevolutionäre Prioritäten haben noch auf ihn gepasst: „Ein Dichter brauchst du nicht zu sein / Ein Bürger aber unbedingt ...“¹⁶ Die harte, selbstkritische Analyse von Isaak Babel, einem seiner Lieblings-

autoren, ist ihm wegen des Nachhalls solcher Ansprüche wichtig gewesen; zur Roten Reiterarmee von 1920 steht bei diesem knapp: „Mehrere Schichten: Angeberei, Verwegenheit, Professionalismus, revolutionäre Einstellung, viehische Grausamkeit. Wir sind die Avantgarde, aber wovon?“¹⁷ Getraut hat sich auch Kocherscheidt vieles, den Mut dazu hat er bei anderen in der Kunst Tätigen vermisst oder respektiert, Zustände konnten seinen heftigen Zorn erregen, pathetische Wir-Gefühle mussten dem Einzelgänger hingegen verdächtig sein. Toleranz forderte er im Umgang untereinander, in der Kunst jedoch, so war er überzeugt, habe niemand etwas davon. Das in Österreich hingenommene öffentliche Klima hat er zeitlebens als bedrückend, vielfach als neuerlich enger werdend empfunden; über dessen in Kärnten, wo er aufgewachsen ist, üblichen Zuspitzungen sei das nur besonders deutlich geworden. „Heute hörst du ja Sprüche, das ist unvorstellbar“, sagte er mir in einem 1986 publizierten Gespräch,¹⁸ „es ist kaum zu glauben, was sich dort für Gedankengänge finden und wie dünn die Auflehnung dagegen ist.“ Seine Sanktionen, und damit war er nicht allein, bestanden in entschiedener Distanz zu den Derartigen duldenden Kräften, lange bevor solche Phasen sogar international angebracht schienen. Geprägt haben ihn soziale Problemzonen ganz anderer Dimension, seine zwei Jahre in England, in der brutalen Atmosphäre des Londoner East End, und das eine Jahr in Lateinamerika; dort lernte er „den Mechanismus in einer sehr direkten Weise“ zu verstehen.

Für sein Arbeitsverständnis hatte das nachhaltige Folgen. „Wenn ich den Künstler überhaupt definiere“, bemerkte er dazu, „dann am ehesten als eine Person, die es sozusagen mit ihrem Beruf verbindet, ständig die eigene Situation zu überdenken, sie pausenlos zu analysieren, sie pausenlos ‚zu bearbeiten‘. Angesichts der Bedrohung ringsum ist man ja dauernd verführt, alles aufzugeben, alles als sinnlos einzustufen. Man muss aber – eben als Gegenkraft – konsequent dranbleiben an seiner Sache, selbst wenn es morgen aus wäre.“ Er wollte Klärungen, die weitere Schritte vorbereiten. Anklänge an den in katholisch geprägten Regionen angeblich mentalitätsbedingten, also unvermeidlichen Kult um Schmerz, Tod, Selbstmitleid, um den Körper und dessen Verfall waren nicht seine Sache, obwohl seit jungen Jahren eine Herzkrankheit sein Leben bedroht und schließlich früh beendet hat. Rückhalt hat ihm geboten, dass sein Werk vom Morat Institut in Freiburg vorbildlich und ruhig betreut worden ist. Die Phase, als sich 1992, mit der Teilnahme an der documenta 9, ein intensiviertes Vordringen auf

internationale Beachtungsebenen abzeichnete, hat er, zu diesem Zeitpunkt längst einer der bedeutendsten von Wien aus wirkenden Künstler, nur um einige Monate überlebt. Dass er noch höchst Überzeugendes zustande gebracht hätte, reduzierte sich damit zu sinnlos-theoretischer Gewissheit.

„Literarische Malerei“ sei ihm immer unmöglicher geworden, lautet eine seiner Wegbeschreibungen, alles Ästhetisch-Spielerische wollte er überwinden, „auch den Pinselstrich als solchen“, zugunsten „einer strengen Form“. „Ich fange oft mit einer gewissen Ornamentik an – sehr häufig in Schwarzweiß –“, so seine Charakterisierung späterer Arbeitsweisen, die auf eine „möglichst essenzielle Aussage in einer reinen Sprache“ abzielen, „und mache sie immer mehr zu, überdecke ihre Kompliziertheit, bis übrig ist, was übrig bleiben soll“.

Ein sonst nur aus der russischen Literatur gekanntes Dasein, wie er manchmal ironisch hervorhob, ermöglichte immer wieder das nach seinen Vorstellungen ausgebaute Atelierhaus im Burgenland, gemeinsam mit der Frau seines Lebens, der Fotografin Elfie Semotan, und den beiden Söhnen. Die oft ergänzten Ausbesserungsflächen aus Asphalt, die auf der schmalen Straße dorthin zu sehen sind, hat er begeistert kommentiert, als Beispiel einer direkten, harten, materiellen Malerei, die für sich steht, einfach da ist, als anonymes Finalstadium gewissermaßen. Meinen solche Gedanken weiterführenden Text für die Budapester Ausstellung 1989, im Jahr der Wende, hat er von der Richtung her zutreffend gefunden. „Bevor ihn Intellektualität zu Spitzfindigkeiten verführt“, heißt es dort, „rettet er sich in Zähigkeit. Diese Zähigkeit wird überall sichtbar. Mit Bitternis will sie nichts zu tun haben. So entstehen Formen jenseits von Erinnerung und Erfindung. Dumpfe, dunkle, trübe, undurchsichtige Farben drücken Lichtverhältnisse aus, wie sie vor oder nach irgendwelchen Elementarereignissen herrschen dürften. Die schwarz-braun-grauen Flächen können Himmel, Erde, Wasser, Finsternis und kosmische Fremdheit oder etwas völlig Unbestimmbares und damit Unerreichbares sein. Als Umgebung drängen sie sich ganz nah an jene Gegenstände heran, die gerade sichtbar sind. An dieser – oft durchdringenden – Nähe aber ist nichts Bedrohliches. Angst wird entwertet, neutralisiert; dem Chaos mit durchdringender Wärme die Destruktivität genommen. Spröde, mit groben Pinselstrichen gesetzte Farbschichten lassen Spuren erfolgter Reduktionen durchscheinen. Die Oberflächen wollen sich nicht von provisorischer Anstreicherarbeit unterscheiden.“¹⁹

In seinen mysteriösen Elementarbildern, Landschaftsfragmenten, Objektfigurationen, Gedankengittern, Durchblicken geht es nur indirekt um Natur – um eine Natur ohne Menschen, eine ohne Menschen denkbare Welt. Gerade deren Abwesenheit im Bild gibt der Frage Gewicht, was eigentlich los ist, was da passiert. Im Versuch, menschliche Sichtweisen als solche zu negieren, also mit anderen Augen zu sehen, denen irgendeines Wesens zum Beispiel, drückt sich aus, wie um erweiterte Perspektiven gekämpft wird. Der Mensch selbst, als Generalisierung, hat keinen Vorrang, sondern Subjektives und „das Ganze“, als Gegenüber, um beider Fragilität und Fragwürdigkeit nachzuforschen. Nabokovs feiner künstlerischer Punkt, an dem „Großes verkleinert und Kleines vergrößert“ wird, radikalisiert sich. Das denkende Auge selbst wird zum Mikroskop, zum Teleskop, zum unbekanntem Gerät – und sogar das ist erst ein Anfang. Kocherscheidts Weltbilder mit ihren Dimensionsverzerrungen und sonderbaren Formen nehmen unbekannte Standorte ein, um Vertiefungsperspektiven, um Körper-Fläche-Relationen als irritierende Augenblicke präsent zu machen. Der Impuls, von einer Situation der Unentscheidbarkeit, der Schwebestände aus, den Gesetzen der Natur und der Natur des Menschen, des einerseits zu allem fähigen, andererseits angeblich einzig verantwortlich handelnden Wesens, weitere Zwischenstadien vorzuhalten, führte zu Bildern, die solche Zugänge in gedanklich magnetisierte Andeutungen und Zeichen fassen, trotz aller Erfahrungen mit Vergleichen. Assoziationen von Endzeitzuständen, die vom Menschen entfesselten Naturkräften zuzuschreiben sind, wie in Andrej Tarkovskijs Film „Stalker“ (1979), bedarf es bei ihm dazu nicht – sie würden inhaltlich zu viel präjudizieren. Wenn alles gesagt, schon einmal gemacht zu sein scheint, so die begleitende Stimmung, bleibe nur ein Vertrauen ins eigene Zweifeln, das Übertragen solcher Verunsicherungen. Perfektion anzustreben wäre absurd, sie ist der Feind. Es geht Kocherscheidt nicht um ein „Fertigmachen“; „stimmen“ müsse etwas auf andere Weise. Seine formalen Lösungen halten mit ihrer Auflösung Kontakt, wehren sich aber gegen sie und jedes Einordnen. Von den verwendeten Farben lassen sich viele nur höchst ungefähr benennen. Plötzlich tauchen wieder kräftige helle Töne auf. Längst schon gibt es keinen Horizont mehr. Im „Augenecho“ von 1985, mit großformatigen Sehflecken, Blickpunkten, Augäpfeln, die auch Himmelskörper sein könnten, scheinen sich Mikro- und Makrokosmos gleichzeitig als sphärischer Klang Gehör zu verschaffen. Mit schwerem Schwarz Zugedecktes

lässt irgendetwas durchschimmern, wie im Triptychon „Große Teichruhe“ von 1987. Die Fassungen von „Im Raum drinnen“, „Das Schwarze Meer“ oder „Chinesische Mitte“ (alle 1991) konfrontieren einen mit nie gesehenen Körpern, deren Magie sich jeder Wiedererkennbarkeit entzieht. Jedenfalls: Von Rückseiten, Unterseiten, aus Innenräumen, aus unbekanntem Zonen wird Verborgenes hervorgeholt, hypothetisch. Dass es dennoch so bestimmte Form annimmt, provoziert. Auf die Gewöhnung an eine verkehrte Wahrnehmung antwortet er mit seltsam veränderlicher, durchlässiger Statik. Vieles scheint aus einer anderen Welt, aus vielen anderen Welten zu stammen.

Natur hat ihn als Gegenmacht, nicht als Zuflucht interessiert; ihrer Fremdheit wegen. Wo sich Elementares zeigt, als Felsformation, Lava, Wurzelwerk, in verwitterten Oberflächen, in kleinsten Details, ist ihm ihr langatmiges, schweigendes Erzeugen, Verändern – und Zerstören – besonders nahe gegangen. Weil einem keine von irgendjemand gestalteten Gegenstände vorgesetzt werden, seien ihre Formen und Unförmiges eben in der Lage, so sein Zugang, dem eigenen, viele Empfindungen und Einflüsse transportierenden Blick Unbenennbares, im Wortsinn Unbeschreibliches jenseits von Spracherfahrungen greifbarer zu machen. Ihm selbst ging es klarerweise um Künstliches, um erkennen statt nachahmen. Er wollte in der Arbeit konkreter und komplexer, nicht fiktiver werden. Über sein Operieren zwischen den Sphären sollte ein Vordringen in zu erforschende Zonen jenseits von bereits Aufgeklärtem gelingen. Davon abzulassen würde diversen Mächten recht sein; sich nicht restlos Verstehbarem zu widmen und an sich selbst zu arbeiten, gebe der Kunst ihre eigentliche gesellschaftliche Funktion, hat er immer wieder betont.

Wie Gottfried Boehm in einem wichtigen Aufsatz²⁰ zur Kocherscheidt-Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien (1986) hervorhob, habe dieser irgendwann „die Natur als Instanz“ entdeckt, als „unbeherrschbare Größe, die nicht darin aufgeht, menschlicher Arbeit willig den Rohstoff zu liefern“; sein Blick sei auf „die Rückseite der Welt“ gerichtet gewesen, um sie „in der Ansicht der Dinge zu erfassen“, „auf jene Seite des Wirklichen, die wir sehend nicht vor uns bringen können“. Wegen der „Disharmonie zwischen Innen und Außen“ würden die Bilder „zu Orten der Überprüfung, des Kampfes, des Scheiterns“. Heinz Liesbrock knüpft in einem Katalogtext²¹ daran an und konstatiert: Kocherscheidt „will nicht von sich selbst sprechen, sondern von einer Begegnung mit der Welt“; „jenes Gegenüber, das der

Maler in der empirischen Welt nicht findet, hat er sich im Bild selbst zu schaffen“, „um eine möglichst dichte Entsprechung seiner inneren Wirklichkeit zu finden“, als „Zwiegespräch mit der Welt“, das alle seine Versuche suchen. Mit Unterhaltung, ließe sich hinzufügen, haben solche Unterhaltungen wenig zu tun, obwohl sich vieles um durchaus Alltägliches dreht. Eines tatsächlichen Sprechens, in welcher Sprache auch immer, bedarf es dazu nicht unbedingt; sich treffende Blicke können von viel stärkerer Intensität sein.

Dem in sich rotierenden Gerede um die Unausweichlichkeit ästhetisierender Wirkungen von Kunst, um ein Ende der Malerei, des abgegrenzten Bildes, setzte Kocherscheidt seine Art spröder Subversion entgegen. Farbe war ihm Material für Experimente mit physikalisch-mentalalen Wirkungen. Dass lange Jahre jemand, der malte, „sowieso nicht auf dem richtigen Dampfer“ war und nur Einzelgänger „trotz des Malverbots“ weitertaten – Aussagen, die von ihm sein könnten, aber von Gerhard Richter²² und Per Kirkeby²³ stammen –, hat ihn nicht dauerhaft zu irritieren vermocht. Richter fand es für ein Bild übrigens gut, „wenn alle Schichten stehen bleiben, sodass man alles noch sieht, wenn eine Räumlichkeit entsteht, die die Vielseitigkeit und Kompliziertheit zulässt“.²⁴ Und Per Kirkeby fiel an den eigenen Übermalungen auf, „dass die darunter liegende Struktur immer durchbricht, auch wenn eine neue Schicht ein ganz anderes Motiv und eine ganz andere Farbe hat“; Zonen „zwischen Natur und Kunst, halb der einen, halb der anderen Welt zugehörig, unterwegs zwischen Zuständen“²⁵, haben es ihm besonders angetan. Von den Denkweisen und Absichten her verschränken sich solche Vorstellungen mit jenen Kocherscheidts, die unterschiedlichen Resultate wiederum verschränken sich über Qualität, also ihre Überzeugungsgeheimnisse, ihre Reflexionskraft. Er selbst hat sich gesprächsweise eher auf die Konsequenz und Reinheit bei Zurbarán, die Verschlüsselungen von Velasquez oder auf Goyas „Desastres de la Guerra“ bezogen; ein besonderes Naheverhältnis verband ihn, wie Elfie Semotan sich erinnert, mit den Auffassungen von Robert Motherwell und dessen Umgang mit Flächen, hart abgegrenzten Schwarz-Weiß-Formen, Übergängen von Statik zu Fließendem. In den Skulptur/Objekt-Formationen der letzten Jahre ging es auch ihm offensiver um Raumgewinn. Diese extremen Reduktionen aus rohen Brettern und Balken machen statt Farbe deren Material selbst zum bestimmenden Moment. Sie sind das, was sie sind, lehnen sich höchstens noch beiläufig an irgendeine Wand. Sockel gibt es nicht. Trotz der faktischen

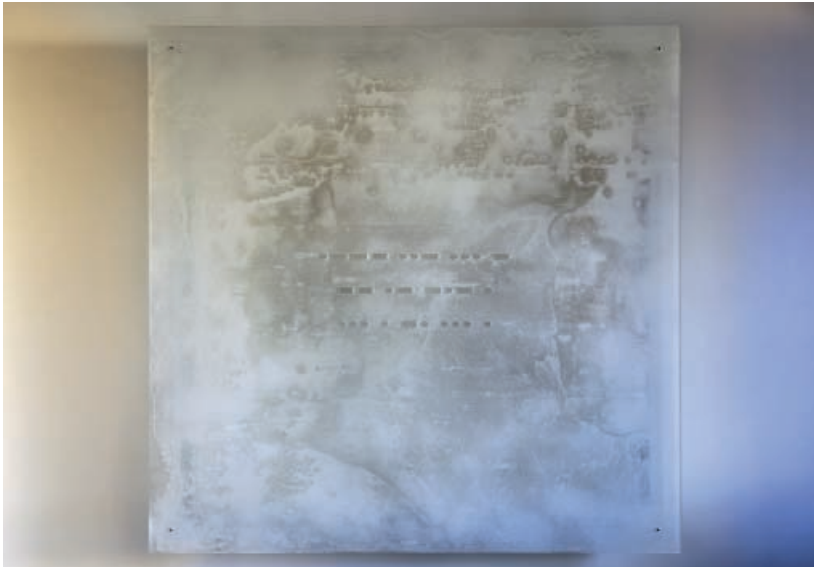
und nachdenklichen Schwere der großformatigen Bilder und Objekte strahlen sie innere Leichtigkeit aus, gespeicherte Energie, eine Eigendynamik, die in Bewegung umschlagen könnte. Er selbst hat das, wie schon erwähnt, als ihr Zurückschlagen empfunden. Seine oft geäußerte Behauptung, er tue das alles, weil er nicht anders – oder nichts anderes – könne, überträgt sich eindrucksvoll auf die Werke, als sich vom Urheber lösende, längst zu selbständigen Kräften gewordene Dinge. Vom ihn persönlich betreffenden Unterton bleibt nur ein Echo.

Zu den Richtungen, denen Kurt Kocherscheidt in seinem Denken so unbeirrbar gefolgt ist, heißt es in einem noch oder bewusst holprigen Briefentwurf von Isaak Babel: „... die einen werden die Revolution machen, und ich werde, werde das besingen, was sich abseits befindet, das, was tiefer sitzt, ich habe gespürt, dass ich das können werde, dafür wird Zeit sein und auch Raum.“²⁶

Schriftliche Quellen

- ¹ Vladimir Nabokov: Erinnerung, sprich (1966). Reinbek bei Hamburg 1991, S. 226.
- ² Ibid., S. 294.
- ³ Igor Strawinsky: Schriften und Gespräche I (Musikalische Poetik, 1939/49). Mainz 1983, S. 196.
- ⁴ Ibid., S. 212.
- ⁵ Die Memoiren des Dimitrij Schostakowitsch. Herausgegeben von Solomon Volkow, Frankfurt am Main 1981, S. 202.
- ⁶ Ibid., S. 71.
- ⁷ Ibid., S. 175.
- ⁸ Ibid., S. 227, 132.
- ⁹ Ibid., S. 230.
- ¹⁰ Ibid., S. 232.
- ¹¹ Ibid., S. 233.
- ¹² Kurt Kocherscheidt. Salzburg–Wien 1992, S. 14.
- ¹³ Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Herausgegeben von Jelena Hahl-Koch, Salzburg–Wien 1980, S. 19.
- ¹⁴ Wolfgang Rihm in: Brustrauschen. Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm. Herausgegeben von Heinz Liesbrock, Ostfildern-Ruit 2001, S. 75, 79, 78, 87 (zit. nach: Wolfgang Rihm: Ausgesprochen. Schriften und Gespräche. Herausgegeben von Ulrich Mosch, Winterthur 1997, Bd. 1 und 2).

- ¹⁵ Kurt Kocherscheidt. Salzburg–Wien 1992, S. 5.
- ¹⁶ Nikolai A. Nekrassow in: Die Memoiren des Dimitrij Schostakowitsch.
Herausgegeben von Solomon Volkow, Frankfurt am Main 1981, S. 312.
- ¹⁷ Isaak Babel: Tagebuch 1920. Herausgegeben von Peter Urban, Berlin 1990,
S. 54f.
- ¹⁸ und Folgezitate: Bis übrig ist, was übrig bleiben soll. Kurt Kocherscheidt im
Gespräch mit Christian Reder. In: Falter, Wien, Nr. 23/1986.
- ¹⁹ Christian Reder: Härte, Distanz und Nähe. Über Kurt Kocherscheidt.
Ausstellungskatalog „Land in Sicht. Österreichische Kunst im 20. Jahrhundert“.
Mücsarnok [Kunsthalle] Budapest (dt./ung.), Wien/Budapest 1989, S. 161ff.
Nachdruck in: Kurt Kocherscheidt, Ausstellungskatalog Wiener Secession,
Wien 1992.
- ²⁰ Gottfried Boehm: Die Rückseite der Welt. In: Kurt Kocherscheidt.
Bilder 1976–1986. Morat Institut und Museum des 20. Jahrhunderts Wien.
Waldkirch 1986, S. 17ff. Nachdruck in: Kunstforum, Köln, Bd. 89, 1987.
- ²¹ Heinz Liesbrock: Bildgewinn – Bildverlust. In: Kurt Kocherscheidt.
Bilder 1987–1992 und Fotografien aus Südamerika. Westfälischer Kunstverein,
Münster 1994, S. 9ff.
- ²² Gerhard Richter in: Werner Krüger, Wolfgang Pehnt: Künstler im Gespräch.
Köln 1984, S. 125.
- ²³ Per Kirkeby im Gespräch mit Siegfried Dohr. Köln 1994, S. 23.
- ²⁴ Gerhard Richter. Ibid., S. 122.
- ²⁵ Per Kirkeby: Übermalungen 1964–1984. München 1984, S. 1f.
(zit. nach: Per Kirkeby: Bravura. Bern–Berlin 1984).
- ²⁶ Isaak Babel: Tagebuch 1920. Herausgegeben von Peter Urban, Berlin 1990, S. 159.



Brigitte Kowanz: Just make sense. 2002. Leuchtstoffröhren, Acrylglas, 141 x 141 cm

Licht = Maß = Form = Dasein

Zu Brigitte Kowanz und einem Arbeiten mit Codes

Brigitte Kowanz interessieren Codes in ihren Arbeiten zu Licht, Sprache und Schrift als überall gegenwärtige Zeichen, von für Außenstehende unverständlich Differenziertem bis hin zu universell Begreifbarem. Naturwissenschaftliche Daten spielen eine wichtige Rolle. Übertragungsvorgänge, reale und metaphorische, haben in ihrem Umgang mit der Welt entscheidende Bedeutung. Auf diese konzentriert sie sich, um in der Komplexität des immer dichter werdenden Netzes von Zeichen, von Symbolen, Position zu beziehen. Ausgangspunkt für ihre Befragung und Transformation solcher Daten, solcher Werte, ist oft die Lichtgeschwindigkeit, dieses quasi Absolute, das vorstellbar ist, nicht vorstellbar ist.

Lichtgeschwindigkeit, Morsezeichen

Die zufällig wirkenden Zahlenfolgen, mit denen sich maximale Geschwindigkeit, also Unüberschreitbares ausdrückt, faszinieren sie, auch das immer exaktere Messen, das Weitertreiben von Präzision hin zu unvorstellbarer Genauigkeit. Ist doch ein Meter, als der vierzigmillionste Teil eines Erdmeridians, zugleich die Länge der Strecke, die Licht im Vakuum während der Dauer von $1/299792458$ Sekunden durchläuft; Licht braucht also $0,000000003335640952$ Sekunden pro Meter und auch solche Daten sind endlos weiter verfeinerbar.

In einer Reihe von Arbeiten werden solche Bezüge hergestellt. Sie nennt sie oft einfach „Lichtgeschwindigkeit“. Von Neon erleuchtete Zahlen geben an, wie lange Licht für die jeweilige Distanz braucht.

In einem Fall sind es $0,0000000050034614280$ Sekunden, in einem anderen $0,00000002001384571$ Sekunden. Ein numerischer Rhythmus, regelmäßige Wiederholungen, also feststehende Muster, lassen sich in diesen Zahlenreihen in aller Regel nicht erkennen, und wenn dieser Eindruck entsteht, dann hebt er sich bei zunehmender Präzision wieder auf. Für die Zahl π etwa sind bereits über 50 Milliarden Stellen hinter dem Komma berechnet, ohne dass ein System erkennbar würde. Absolutes visualisiert sich offenbar in absoluter Unregelmäßigkeit. Wie Zufallsfolgen sieht das bloß aus, denn Ordnung ist ein Sonderfall von Unordnung.

Indem sich Brigitte Kowanz intensiv mit solchen Relationen beschäftigt, gelingen ihr sorgfältig durchdachte Konzentrate von Selbstverständlichem. Minimalistischer lassen sich Mikromomente, Augenblicke und Universelles kaum formal konkretisieren. Naturgesetze und Wissenschaft sind präsent als das, was sie sind; nichts „anderes“ jedenfalls, nichts jenseits von Kunst. Reales zeigt sich nicht verwandelt, sondern verdeutlicht. Weil derartige Zeichenfolgen nur mitteilen, was gezählt werden kann, bleiben Zweideutigkeiten und Unschärfen von Sprache ausgespart. Auf Elementares rückbezogene Prozesse verfolgt sie auch mit der Einbeziehung von Morsezeichen. Der gewohnte Fluss von Buchstaben ist dabei transformiert. Als Vorform einer binären Codierung in elektronischen Systemen sind die Elementarteilchen der Schrift in Strich-Punkt-Kombinationen aufgelöst, die über elektromagnetische Impulse übertragen werden können; ein System, das bekanntlich von einem Maler entwickelt worden ist. Brigitte Kowanz verkürzt solche Zeichen weiter, zu verschlüsselten Markierungstexten, etwa „Just make sense“ oder „Light is what we see“.

·- - -	·- -	· · ·	-	
J	U	S	T	
- - -	· -	- - -	·	
M	A	K	E	
· · ·	·	- ·	· · ·	·
S	E	N	S	E

Zahlenrelationen, Codes, das Morsealphabet verwendet Brigitte Kowanz als Andeutung, dass sie weitläufige, durch Zeichen markierte Bereiche nicht künstlich begrenzen will. Wenn formale Geschlossenheit entsteht, bleibt diese gedanklich für unendlich Vernetztes offen. Verborgenes, Unmerkliches wird wichtig. Das anscheinend Immaterielle des Lichts überstrahlt die materiellen Begrenzungen ihrer Objekte. Sie gehen auf im Raum, verändern ihn. Indem Gesetzmäßigkeiten visualisiert werden, zeichnen sich Verbindungen mit der Welt, mit Vorstellungsräumen ab. Zugleich wird deutlich, wie sehr eine Verwendung von Abstraktionen und die Bedeutungsstiftung durch Zahlen im Normalen, Alltäglichen Wirkung zeigt, sei es in Bezug auf Geburtsdaten, Namen oder visuelle Codes. Mit eingebauten Fehlern wird die vermeintliche Sicherheit von Zahlen unterminiert. Mathematisches Übertragen allein befriedigt sie oft nicht. Ein Herausstellen system-

immanenter Überraschungseffekte wäre inhaltlich zu überfrachtend. Ihre fragmentarischen Signale wirken leise; im Sinn von Fragen.

Das Alphabet als Code

Wenn Brigitte Kowanz in ihren Bildern, Objekten und Rauminstallationen Zahlen und Buchstaben kombiniert, dann in der Regel nach der naheliegenden numerischen Methode, wie sie auch in meiner Studie zum „Alphabet als Code“ eingesetzt wird.¹ Dabei bekommen die Buchstaben ihren Stellenwert im Alphabet als Zahlen zugeordnet (a = 1, b = 2, c = 3 usw.). Wie von selbst erzeugen sie dann Gleichungen und Wortfelder, die wie kalkuliert erscheinen. Das Wort Sprache₇₀ (S₁₉ + p₁₆ + r₁₈ + a₁ + c₃ + h₈ + e₅ = 70) zum Beispiel verweist über seinen Codewert unmittelbar auf Zeichen₇₀, auf Ziffer₇₀ und bestätigt sowohl die dafür angewandte Technik₇₀ wie die Methode₇₀. Ohne Ironie₇₀ wäre eine solche starre Logik kaum auszuhalten. Alles erscheint archaisch₇₀, unentrinnbar₁₅₀, wie jede generalisierende_{e150} Zeichentheorie₁₅₀. Befreiend wirkt vielleicht, dass im als Zeichengruppe betrachteten Wort Logik₅₄ bereits gespeichert ist, wie sehr es bei ihm um Fehler₅₄ geht.

Das Wort Bild₂₇ wiederum verweist direkt auf Code₂₇, picture₉₂ auf *fine arts*₉₂. Image₃₅ lässt sich, mit anders angeordneten Buchstaben, zu Magie₃₅ verdrehen. Für ein damit angesprochenes *visuelles Forschen*₂₁₂ empfiehlt das Alphabet, sowohl die Sinneswahrnehmung₂₁₂ wie auch übliche Beziehungsmuster₂₁₂ oder die jeweilige Herstellungsform₂₁₂ zu problematisieren. Wenn überhaupt, so die unterschwellige Botschaft, mache einen Forschen₈₈ zum modernen₈₈ Subjekt₈₈.

Meine Entdeckung der Relation Licht₅₂ = Maß₅₂ = Form₅₂ = Dasein₅₂ hat Brigitte Kowanz als Bereicherung empfunden. Als bloße Wortfolge würde das Pathetische daran irritieren; als berechnete Formel ist es einfach so, wie es ist. Sie zu finden₅₂, eine Aktivität, die auch nach den Codes unmittelbar mit sehen₅₁, mit fragen₅₁, mit denken₅₃ zusammenhängt, konnte anhand konsistenter Zahlenwerte nur eine Frage der Zeit sein. Dass auch im Englischen berechenbare Wortfelder existieren, in denen es die Reihe sun₅₄ – sky₅₅ / heaven₅₅ – light₅₆ (für Licht und für leicht) – moon₅₇ – night₅₈ / star₅₈ gibt, internationalisiert solche Zusammenhänge.

*Light is what we see*₁₉₃ wiederum, ein oft verwendeter Schlüsseltext der letzten Jahre, ließe sich über die Zahlenwerte in standard₈₁ + imagination₁₁₂ übertragen oder in sky₅₅ (bzw. heaven₅₅) + perspective₁₃₈. Die Muttersprache von Brigitte Kowanz macht die Sache kompakter: *Licht ist was man sieht*₂₃₂ lässt sich als nuancierte Steigerung von Wahrnehmungstheorie₂₃₁ (und von Zufallsinformation₂₃₁) verstehen. Diese

Stimmigkeit war unbeabsichtigt; vorhanden ist sie auch ohne das Einkalkulieren solcher Relationen. Die minimale Differenz wirkt wie ein Hinweis auf verbleibende Unschärfen, wie ein Beleg dafür, dass es keine verbalisierbare Identität zwischen dem einen oder anderen geben kann oder einfach als ominöser Faktor +1, der Kunst von Theorie unterscheidet. Die Formel $\text{Logik}_{54} = \text{Denken}_{53} + 1$ gibt für solche Relationen sozusagen ein Muster vor.

Was für wahr₅₀ gehalten werden könnte, drückt sich offenbar eher über Bilder₅₀ aus; Bilder₅₀ helfen₅₀ anscheinend. Bei Sprache₇₀ und Zeichen₅₀ geht es um Suchen₇₀, um Ordnen₇₀. Dass wahr₅₀ denselben alphanumerischen Code wie heilig₅₀ hat, aber auch auf Lüge₅₀, Krieg₅₀, Mord₅₀, Exil₅₀ verweist, erinnert daran, was Wir₅₀-Gefühle alles auslösen können. Dennoch scheint das System der Schrift zu sagen, der Mensch₆₂ brauche im Idealfall₆₂ einen Glauben₆₂, an Gott₆₂, an Orakel₆₂, an Bildmagie₆₂ – oder eben, als verbliebene Perspektive, an Marken₆₂. Derartiges herauszulesen, aus dem Schriftmaterial selbst, ist also erstaunlich einfach, macht zugleich aber darauf aufmerksam, wie künstlich₁₂₂ derartige Wirkungen₁₂₂ sind. Jede Instrumentalisierung₂₆₈ unterminiert Begeisterungsmöglichkeit₂₆₈; kann sich ein Algorithmus₁₄₃ durchsetzen₁₄₃, wird Emanzipation₁₄₃ zum unerreichbaren Stereotyp₁₄₃.

Jedenfalls: Eine neutrale, interesselose Instanz – das System der Schriftelemente selbst – hat derartige Hinweise gespeichert. Als solche bemerkt werden sie erst, sofern solche Zusammenhänge wahrgenommen werden und Assoziationen auslösen. Gerade das Mechanische, Logisch-Mathematische eines solchen Verfahrens provoziert irritierende Zugänge zur Automatik von Verstehen und Nicht-Verstehen sowie zu den Unschärfen dazwischen. Nicht Zugehöriges wird ausgesondert, bleibt unbeachtet. Sinnstiftende Bezüge erhalten durch ihre sinnentleerte Herstellungsart merkwürdige Befragungsebenen zugeordnet. Bedeutungen ergeben sich aus vorgefertigten Modulen. Berechnung₉₇ macht vieles kritisch₉₇ begründbar₉₇, behaupten die zu Codes aufgewerteten Buchstaben; jede sprachliche Beziehung₉₇ fügt sich ihnen zufolge in eine Geometrie₉₇. Genauigkeit₁₀₉ verbindet sich mit Wahrnehmen₁₀₉ und Empfindung₁₀₉. *Richtiges Denken*₁₅₁ – egal ob schwermütig₁₅₁ oder exzentrisch₁₅₁ – hat sich, wenn es nach dem Alphabet geht, zwangsläufig₁₅₁ an Komplexität₁₅₁, am Kapitalismus₁₅₁, an Globalisierung₁₅₁ zu orientieren.

Bevor einen ein solches Verwandeln₁₁₈ in religiösen₁₁₈ Abhängigkeiten₁₁₈ versinken lässt oder wahnsinnig₁₁₈ macht, bietet sich an, in ihm schlicht ein Herstellen₁₁₈ poetischer₁₁₈ oder auch ironischer₁₁₈ Bedeutungen₁₁₈ zu sehen und in der dafür eingesetzten Mathematik₁₀₁ bloß ein System₁₀₁, ein Programm₁₀₁, eine Art von Transfer₁₀₁ – eine *andere Logik*₁₀₁.

Von den Wörtern, die in Beschreibungen der Arbeit von Brigitte

Kowanz fast zwangsläufig auftauchen, dürfte Transparenz nur schwer zu ersetzen sein; Transparenz₁₅₂ über Codierungsbrücken mit Vernetzung₁₅₂ zu verbinden, erweitert den gedanklichen Raum jedoch hin zu einem Transferieren₁₅₂, Programmieren₁₅₂, Normalisieren₁₅₂ – als perspektivisches Suchprogramm₁₅₂, also mit auch für künstlerische Felder durchaus plausiblen Richtungsangaben. Der Kontext dafür ist von vornherein international₁₅₂. Eine Codestufe unterhalb davon steht der beengende Begriff Lokalkolorit₁₅₁ – aber auch ihm ist eine subtile, numerisch verborgene Komplexität₁₅₁ als Basis für eine Arbeitsdynamik₁₅₁ nicht abzusprechen.

wörtlich ₁₁₃	künstlerisch ₁₆₄
buchstäblich ₁₁₃	erbarmungslos ₁₆₄
wienerisch ₁₁₃	österreichisch ₁₆₄

Politische₁₁₆ Sympathie₁₁₆ ist nach diesem Codesystem keineswegs unberechenbar₁₁₆. Das Paradies₇₃ der wenigen liegt rechts₇₃. Liberal₅₉ ist, wer Glück₅₉ hatte. Links₆₅ und grün₆₅ entsprechen einander, zumindest wenn es um das Alphabet₆₅ geht.

Im lakonischen Hinweis *wenn es um das Alphabet geht*₂₄₃ ist gespeichert, dass *alphanumerisches Zählen*₂₄₃ einen sprachwissenschaftlich₂₄₃ unbestreitbaren Systemzusammenhang₂₄₃ herstellt. Die damit präzisierbare *statistische Realität*₂₄₃ dürfte speziell für Gegenwartsliteratur₂₄₃ wie für jede Codierungssituation₂₄₃ Bedeutung haben. Es ließe sich jedoch auch irgendeine *Botschaft aus der Steppe*₂₄₃ damit begründen. Dennoch beeindruckt, dass ein Suchen₇₀, ob in der Sprache₇₀ oder bezogen auf Zeichen₇₀, sofern es zum Erfolg₇₀ führt, auch gleich den Beweis₆₃ gefunden hat. Sinn₅₆ verweist auf Suche₅₆, Doppelsinn₁₂₄ auf Literatur₁₂₄.

Wahrnehmen, Lesen, Entziffern

Offensichtlich macht das Uferlose herstellbarer Buchstabenkombinationen Unsinn viel wahrscheinlicher als jede den Konventionen entsprechende Verständlichkeit. Ihn aber als negativen Gegenpol zu „positivem“ Sinn zu begreifen, würde Nuancierungen radikal einengen. Brigitte Kowanz übersetzt nicht Codes; sie setzt sie ein. Gerade Irritationen zwischen höchster Genauigkeit und Fehlerhaftem, Undeutlichem beschäftigen sie besonders. Licht lässt sich wissenschaftlich bis in alle seine Wellen- und Partikeleigenschaften verfolgen, die Wirkungen im Raum jedoch machen schließlich den Beobachter, die Beobachterin zum Teil des Geschehens. Physisches und Psychisches sind dann nichts Getrenntes. Buchstaben, Zahlen, Codes binden imaginäre

weitere Räume mit ein. Im öffentlichen Raum, für den sie vermehrt arbeitet, werden durch die Integration ihrer Vorstellungen in Architektur Situationen geschaffen, die Normalität mit Integrität versöhnen oder zumindest in eine subtile Balance bringen. Wertigkeiten macht sie über unmerkliche Veränderungen sichtbar. Die Aufmerksamkeit wird unwillkürlich geschärft. Nie kommt es zur holprigen Attitüde „Ich zeigen – du schauen“, die im Kunstbetrieb so präsent ist wie gegenüber Gastarbeitern. Betrachter und Betrachterinnen werden ernst genommen, und das merken sie.

„Wahrnehmen ist immer eine Art von Lesen“, sagt der Typosoph Ecke Bonk zu solchen Prozessen: „Unabhängig von der Art des Reizes. Lesen wie auslesen, herauslesen. Auch hier kommt das Wort zunächst von Sammeln, Zusammentragen. / Aisthesis heißt auch Wahrnehmung. Entsprechend an-aisthesis Betäubung: Anästhesie und Ästhetik. Auch das sollte man nicht außer Acht lassen, wenn man von Gestaltung, von Information spricht. / Komplex heißt im Griechischen Geflecht und das Anagramm stellt Urtext neben Textur. / Alles was wir wahrnehmen, muss gelesen, im Sinn von aufgelesen werden, alles muss aus Schallwellen übersetzt und transformiert, reformiert, d. h. neu gestaltet werden. / Wenn wir wahrnehmen, dann strukturieren wir. Wahrnehmen ist ein Ausleseverfahren, ein selektiver Prozess, eine Filterung und Transformation aus den Gigabyte des Reizangebots der Sinne. Erst diese Vor-Arbeit macht es uns möglich zu gestalten und gestaltete Form wieder als Gestalt wahrzunehmen.“²

Über alphanumerische Codes finden sich auch für solche Gedankengänge systemimmanente, also gleichsam vorgegebene Bestätigungen: Systemzusammenhang₂₄₃ = Struktur₁₄₈ + Tarnung₉₅ = Strukturalismus₂₄₂ + 1.

Begriffe wie Struktur und Tarnung ermöglichen weitere Annäherungen an die Arbeitsweise von Brigitte Kowanz. Überlagerungen von Physischem und Psychischem sind bei allem Willen zu Transparenz, zu Leichtigkeit von einem Verbergen geprägt. Selbst welche Lichtquellen eingesetzt sind, wird oft nicht so ohne weiteres ersichtlich. Was zu offenkundig ist, ohne noch Fragen zuzulassen, würde Raumerlebnisse und Reflexionsfähigkeit einengen. Gerade ins Innere von Bedeutungen und von diesen weg führende, sich selbst beschreibende Aussagen können ein Aufbrechen monotoner Kreisläufe provozieren. Durch stille Irritationen verschwindet Vordergründiges.

Ihr „Umgang mit den Medien Licht und Sprache legt offen“, so Rainer Fuchs in einem ihrer Kataloge, „dass Sichtbarmachen und Zur-Sprache-Bringen, Beleuchten und Besprechen synonyme Strategien der Reflexion sind, die, in Wechselbezüge gebracht, ihrerseits einander zu erhellen und zu erläutern vermögen.“ Indem es Brigitte Kowanz gelingt,

„das Selbstverständliche in eine Art sinnblinde Falle zu locken“, sie „keine konfuse Lichtmystik, sondern im Gegenteil das Transparentmachen und Beleuchten von gewöhnlich übersehenen und vergessenen Zusammenhängen“ betreibt, wird weit Vielschichtigeres möglich, als „einfach eine Brücke zwischen Kunst und Wirklichkeit zu schlagen“, nämlich „Kunst als Beschreibungs- und Interpretationssystem zu definieren, das zugleich Teil dessen ist, worüber es reflektiert“.³

Über ihre Lichtpartituren werden Vorgänge im Raum programmiert, etwa für den fünfzig Meter hohen Lichtturm bei Bludenz in Vorarlberg (1999), aus dessen roten, grünen und blauen Leuchtstofflampen durch additive Farbmischung weißes Licht erzeugt wird, das, in Lichtzonen angeordnet, Morsezeichen aussendet, die in den drei Grundfarben und in Weiß die Wörter LICHT und LUMINARE ELEVATION wiederholen. Die aufgezeichneten Steuerungsimpulse ergeben streng gegliederte Grafiken, in denen die ausgedachten Sequenzen wiederum eigene Bild- und Verständnisebenen liefern. Eine von ihr ausgewählte Feststellung von Vilém Flusser soll die Intentionen unterstreichen: „Das Gewebe aus Symbolen, die kodifizierte Welt, welche die Menschheit immer dichter um sich webt, um darin erworbene Informationen zu speichern und so dem Leben einen Sinn zu geben, ist von völlig undurchsichtiger Komplexität.“⁴

In einem Kommentar von Christian Kravagna wird die Transformation von Licht – des einzigen Wirkstoffes auf unserem Planeten, der nicht von ihm selbst stammt – zu Zeichen ins Zentrum gestellt: „Die Überführung der materiellen Gegenständlichkeit mit ihrer Bindung an die profane Welt des Gebrauchs in ein körperloses Strahlen, die Lösung der Erscheinung von ihrer Bedingtheit – und dies ist der grundlegende Umformungsprozess in Kowanz' Arbeit – stellt über diese Abstraktionsbewegung eine Ebene der Allgemeinheit her, auf der das Licht nicht mehr nur als Medium, sondern als Zeichen zu verstehen ist. Zeichen insofern, als im Licht die Relation von Bezeichnendem und Bezeichnetem, von (Ab-)Bild und Vorstellung, zur Wirkung kommt. Dies heißt nicht, dass Signifikant und Signifikat im Licht zusammenfallen, sondern dass beide Seiten des Zeichens durch das Licht in je unterschiedlicher Weise abgedeckt werden.“ Entscheidend seien Interessenslagen, nicht ein Modell von Erkenntnis.⁵ Eine andere Argumentation, jene von Rainer Metzger, mündet in das Resümee: „Zeichen, Ziffer, Bedeutungsträger umhüllen eine Natur, die Physik, die Technologie geworden ist. Die Emanzipation ist die Kehrseite der Instrumentalisierung. Das

ist die Dialektik der Aufklärung. Die Arbeiten von Brigitte Kowanz machen sie sichtbar.“⁶

Dass für die Aufklärung Licht und Elektrizität ein so neuralgisches Feld geblieben ist, spielt in jede ernst zu nehmende künstlerische Arbeit, die sich damit beschäftigt, mit herein. „Keine Zeit von der Antike bis zum Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts“, schreibt Thomas S. Kuhn in seiner berühmten Studie „Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen“ dazu, „besaß eine einheitliche, allgemein anerkannte Anschauung über das Wesen des Lichts.“ Heute erst sagen die Lehrbücher, „das Licht bestehe aus Photonen, d. h. aus quantenmechanischen Entitäten, die einige Eigenschaften von Wellen und einige von Partikeln zeigen“. Das erinnert daran, dass Zeichen als Buchstaben und Zahlen aufgefasst werden können; je nach Zugangsweise und Position ergeben sich andere Bedeutungskomplexe – über Doppelsinn und Doppelcharakter. Bis das in Bezug auf Licht anerkannt worden ist, wurde dieses als „transversale Wellenbewegung“ oder als aus „materiellen Korpuskeln“ bestehend aufgefasst. Es existierten auch lange „fast so viele Anschauungen über das Wesen der Elektrizität, wie es bedeutende Experimentatoren auf diesem Gebiet gab“.⁷ Inzwischen ist die Forschung gleichsam bei Nuancen angelangt, was die Sache nicht weniger irritierend macht; ein Rest von Geheimnis, von Ungreifbarem (Unbegreifbarem?) bleibt.

Der Physiker Arthur Zajonc, ein Spezialist für Quantenoptik, entgrenzt in „Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewusstsein“ die Sachverhalte naturwissenschaftlich und geistesgeschichtlich. Er zitiert James Turrell, der mit Licht „ein Erlebnis aus wortlosem Denken“ schaffen will, oder aus dem von Paul Klee übersetzten Essay „Über das Licht“ von Robert Delaunay, in dem dieser forderte, das Licht als unabhängiges Darstellungsmittel zu behandeln. Zu René Descartes ergeben sich wegen dessen Lichttheorie – dem Ausgangspunkt der modernen physikalischen Optik – oder der Entdeckung der Ursache für den Regenbogenwinkel Bezüge, zum Regenbogen, den Isaac Newton dann nach seinen Experimenten zur Lichtbrechung und zur Zusammensetzung des weißen Lichts aus den verschiedenen Spektralfarben bereits verstehen und künstlich herstellen konnte. Bewusst gemacht wird, dass das Sehvermögen des Kindes „als leere, stille, dunkle und erschreckende Form des Sehens“ beginnt, dass Sehenlernen, etwa nach angeborener, operativ behobener Blindheit, keineswegs leicht ist. „Licht selbst ist immer unsichtbar“, heißt es bei ihm in Bekräftigung

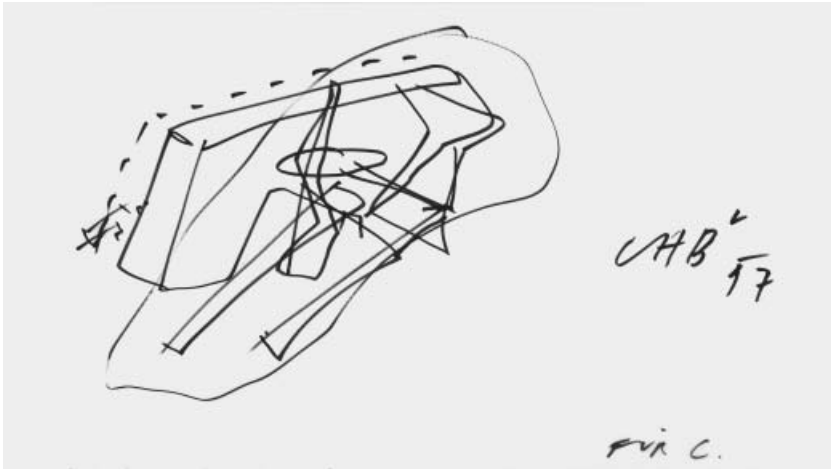
der Gedankenwelt von Brigitte Kowanz, „wir sehen nur Dinge, nur Objekte, kein Licht.“ Dennoch betont er schlussendlich: „Das Licht sehen – das ist eine Metapher für das Anschauen des Unsichtbaren im Sichtbaren, die Entdeckung der feinen Vorstellungsnetze, die unseren Planeten und alle Existenz zusammenhalten. Sobald wir gelernt haben, das Licht zu sehen, könnte sich alles andere von selbst ergeben.“⁸

Zu diesen „feinen Vorstellungsnetzen“ würde vieles gehören. Allein schon die Fixierung von Kultur und Menschsein auf Schrift und Schreiben ist dabei, sich einschneidend zu transformieren. Für F. E. Rakuschan ist das auch in Zusammenhang mit Brigitte Kowanz ein entscheidender Punkt, denn „unterschlagen wird dabei der Umfang der bildtechnischen Informationsvermittlung, deren Geschichte mit den Felsbildern der Altsteinzeit begann und in ihrer zivilisationsgeschichtlichen Relevanz bis heute ungebrochen anhält. Zu jeder Zeit gab es, und gibt es weiterhin, Bild- und Symboltechniken, die sprachunabhängig funktionieren.“ „Bei den Arbeiten von Brigitte Kowanz wird, wie auch bei anderen strukturell verwandten Ansätzen, die Frage nach der Codierung vordringlich, da Information, Mitteilung und Annahmeerwartung in einem Akt der Aufmerksamkeit zusammengefasst werden soll. Das heißt konkret, dass die Künstlerin in konzeptueller Weise beobachtet/beschreibt, welche Beobachtungs-/Beschreibungsmöglichkeiten sie erzeugt.“⁹

Für mich erzeugt sie vor allem Reflexionsräume über Genauigkeit. Selbstverständliches bekommt durch Präzision subtilere Wertigkeiten. Dass Aufmerksamkeit merkwürdigerweise in Grade unterteilt wird, kann bewusst werden. Oberflächlichem wird sein Potenzial in Erinnerung gebracht. Ein Gefühl von Vorsicht stellt sich ein. Im Idealfall wird sogar Empfindsamkeit übertragen. In einer solchen Situation₁₂₈ brauche ich „mein“ alphabetisches₁₂₈ Codesystem₁₂₈ nicht mehr, um über Normalität₁₂₈, Statistik₁₂₈, Unordnung₁₂₈ oder Integrität₁₂₈ zu reflektieren₁₂₈. Denkvorgänge₁₂₈ und Empfindungen₁₂₈ öffnen sich wieder für andere Genauigkeiten₁₂₈.

Dass es dabei um *unendliche Zeichenkonstellationen*₃₅₁ geht, scheint schon im Alphabet vorgegeben zu sein. Denn dessen nach ihrem Stellenwert codierte Buchstaben ergeben insgesamt die Summe 351. *Der summierte Buchstaben-Eigenwert*₃₅₁ deckt sich somit exakt mit dem Wert, den dieses *System für Buchstaben und Zahlen*₃₅₁ für sich selbst ausweist. Darin eine inhärente *metaphysische Gesetzmäßigkeit*₃₅₁ zu sehen, wäre nahe liegend, wenn es nicht zugleich den Verweis auf eine *komplexe poetische (oder ironische) Zeichentheorie*₃₅₁ gäbe und die für schriftliche Äußerungen verfügbaren Buchstaben auch schlicht als *Codierungs- und Decodierungsapparat*₃₅₁ aufgefasst werden können.

- ¹ Christian Reder: Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code. Wien–New York 2000 (daraus stammt der Kern der hier erweiterten alphanumerischen Codeberechnungen).
- ² Ecke Bonk: in < = > formation [Die Rede von Weimar]. 1997. In: Peter Weibel (Hg.): Jenseits von Kunst. Ausstellungskatalog. Budapest–Wien 1997, S. 724f.
- ³ Rainer Fuchs: Tautologien. In: Wolfgang Häusler (Hg.): Brigitte Kowanz: Zeitlicht – Lichtraum. Time-Light – Lightspace. Ostfildern-Ruit 2001, S. 7f.
- ⁴ Vilém Flusser. In: Wolfgang Häusler (Hg.): Brigitte Kowanz 2001. a.a. O., S. 66.
- ⁵ Christian Kravagna: Erleuchtung und Erhellung. Mythen der Wahrheitsfindung. In: Wiener Secession (Hg.): Brigitte Kowanz. Wien 1993, S. 73ff.
- ⁶ Rainer Metzger: Photo-Apparate. Licht light: Anmerkungen zu den Seh-Stücken von Brigitte Kowanz. In: Brigitte Kowanz: Licht ist was man sieht. Wien 1997, S. 29.
- ⁷ Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen (Chicago 1962). Frankfurt am Main 1976, S. 27, 28.
- ⁸ Arthur Zajonc: Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewusstsein (Catching the Light The Entwined History of Light and Mind. New York 1993). Reinbek bei Hamburg 1994, S. 377, 292f., 115, 208f., 11, 13f., 12, 399.
- ⁹ F. E. Rakuschan: Stealthing. In: Brigitte Kowanz: Die Zwischenzeit vom Schattensprung belichten. Ausstellungskatalog der Universität für angewandte Kunst. Wien 1998, S. 6, 9f.



Coop Himmelb(l)au: UFA-Kinopalast Dresden. 1997. 30 x 55 cm

Modelle zu Bildern machen, dann bauen

Coop Himmelb(l)au und die Architekturfotografie von Gerald Zugmann

Die von Gerald Zugmann fotografierten Modelle von Coop Himmelb(l)au (Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky) werden im 2002 erschienenen Buch „Blue Universe“ präsentiert; mein sie kommentierender Text konzentriert sich daher auf die Denkebenen von Konzept, Skizze, Entwurf, Modell, Bild.

Alle merken es: Wahrgenommen werden in erster Linie Bilder, durcheinander fließende Bildströme; das fördert Sprachlosigkeit, aber auch die Erweiterung und Verwirrung von Sprache, von Denkmöglichkeiten. Das Archaische daran verweist auf universelle, Zeiten und Räume verbindende Momente, im Sinn von: Zuerst war das Bild, dann das Wort. In der gegenwärtig erlebbaren medialen Intensität verschärft sich diese Situation fortwährend. Gefühle von Ordnung, von Begrenztheit, von Zuständigkeit und Übersicht verschwinden. Was passiert, passiert eben; mit bloß sehr vagen Perspektiven. Daran sollen sich gefälligst alle gewöhnen, ist die überall kursierende Botschaft. Stabilisierende Erinnerungszeichen und Anhaltspunkte scheinen immer rascher zu verblassen. Wirklich möglich wird nur, was bestimmte Konstellationen erlauben. Wenn Veränderungsimpulse tatsächlich greifen, ist das gleichsam Glücksache. Die verbleibende Chance: punktuelle Interventionen. Ohne Bilder wären sie nicht kommunizierbar.

Dem Eindruck, es könne dafür keine Modelle mehr geben, vor allem keine kühnen, weitreichenden, experimentellen, widersprechen die entgrenzten Dimensionen von Architektur, um die es hier geht, entschieden; als Gegenposition zur in vielen Sphären vorherrschenden Auffassung, solche Ansätze hätten sich erledigt, da praktisch alle bewegenden – planerischen, gesellschaftspolitischen, technischen, urbanistischen – Entwürfe zu völlig anderen Resultaten als den beabsichtigten geführt hätten. Groß jedenfalls dürfen Visionen nicht mehr sein, weder die zugrunde liegenden Konzepte noch die Erzählungen davon. Dabei haben die Problemlagen sich keineswegs entscheidend verändert. Vieles wird sogar laufend prekärer. An den Projekten von Coop Himmelb(l)au aus über zwei Jahrzehnten und den Fotos von ihnen lässt sich, sozusagen gegenläufig, einiges davon

ablesen, als Stellungnahmen zur Zeit, als Manifestation von Möglichem.

Mit Modellen experimentieren

Völlig unzutreffend wäre es, die Modelle und Bauten von Coop Himmelb(l)au einer rückwärts gewandten Sehnsucht nach Radikalität zuzuordnen. Sie sind etwas anderes. Sie sind insistierend visualisierte Fragen, wie sich die Denkfigur „Modell“ weiterentwickeln ließe. Das wird in den Entwurfsvorgängen selbst erprobt. Gebaut wird sofort – nämlich am Modell. Es ist immer zugleich Denkmodell, als Fülle von Überlegungen, Bildern, Schichten, Assoziationen. Sich darum zu kümmern, was erlaubt ist, kommt dabei niemandem in den Sinn. Ein unmittelbares Vordringen in den Raum wird für notwendig gehalten. Skizzen erhöhen die Geschwindigkeit. Der vorerst kleine Maßstab ermöglicht Laborsituationen, Experimente. Mit provisorischem Material werden Anforderungen an schließlich verwendete Materialien vorausgedacht. Was unter sachlich und nüchtern verstanden werden könnte, wird jeweils neu interpretiert, als Kontrapunkt zu diversen pathetischen Attitüden. Masse bekommt Zerbrechlichkeit zugeordnet. Stabilität ergibt sich trotzdem. Der Wunsch zu fliegen bleibt präsent. Der Himmel, das Licht ist allgegenwärtig. Pathos als Leidenschaft, als Gefühlsausdruck wird zu fein strukturierten Emotionsgebilden transformiert, ohne dass mit dem Pathos verwandte Muster für Antipathie und Sympathie nivelliert würden. Eine Verliebtheit ins Chaos macht sich nicht bemerkbar, eher ein nervöses Eingehen auf Veränderungen.

Jedes Modell von Coop Himmelb(l)au lässt Raum für unzählige Modelle, als Schichten, als Potenzial, als gebaute Offenheit. Die konzipierten architektonischen Situationen als solche ermöglichen Einblicke, Durchblicke, Ausblicke. Energie, in ihren uferlosen, auch sehr persönlichen Dimensionen, ist ein wichtiges Thema. Räume verdrehen sich so, als ob die Schwerkraft aufgehoben wäre, auch die Schwerkraft des Denkens.

Mit konventionellen Modellen hat das nur noch wenig zu tun. Denn sie – in wissenschaftlichem Sinn – als schematische, vereinfachende, idealisierende Darstellungen zu verstehen, in denen Beziehungen und Funktionen der Elemente deutlich werden, würde verhindern, Felder jenseits pragmatischer Planbarkeit zu erobern. Daher fordert Wolf D. Prix auch vehement von jenen, die Architektur ernst nehmen, sich

„stärker als je zuvor als Verantwortliche für dreidimensionale Kultur zu verstehen und dem bleiernen Dogma der ‚Wirtschaftlichkeit‘ die vitale Funktion des Ästhetischen entgegenzuhalten“. Denn „wenn sich die Architektur so weiterentwickelt wie bisher, dann wird der Architekt in wenigen Jahrzehnten verschwunden sein. Anstatt selbst Entscheidungen zu treffen, wird er die Entscheidungen anderer ausführen. Anstatt seine Vorstellungen im direkten Kontakt mit dem Bauherren umzusetzen, droht er in die dritte Reihe hinter Facility Manager und Generalunternehmer relegiert zu werden. Entsprechend wird erst gefragt werden, wenn alle wichtigen Rahmendaten schon festgelegt sind. Seine Aufgabe wird nicht mehr in der Gestaltung von Gebäudeformen und Raumsequenzen liegen, sondern in der atmosphärischen Ausgestaltung einer Architektur, die schon tot ist, bevor sie aus ihren Schubladen gezogen wird. Mit einem Wort: Die Zukunft gehört dem Architekten als Stimmungsdesigner.“ (Architektur aktuell, Wien, Nr. 237/238, 2000)

Die Zuständigkeit für „dreidimensionale Kultur“ wird also entschieden beansprucht, trotz aller Erfahrungen mit den Realitäten im Baugeschehen. Der Kampf, auch der innere, auf der Höhe der Zeit, im Brennpunkt brisanter Fragen, zu Modellen zu gelangen, die sich in neue Modelle verwandeln, also nichts Lineares mehr unterstellen, hat Strukturen im Blick, die beweglich bleiben, als Zusammenwirken sich ändernder Raumvorstellungen und Verhaltensweisen. Architektur mit Inhalten zu überfrachten, kann lähmen. Kompetenz lebt von Arbeitsteilung; wo sie nicht funktioniert, muss sie eingefordert werden. Um soziale und technische Innovationen wirklich voranzutreiben, wären Architekturoffensiven notwendig, noch dazu wo der Bedarf an städtischen Situationen weltweit explosiv zunimmt. Es ginge um mehr, als im Fluss des Geschehens ausstrahlende Anhaltspunkte zu positionieren. Durchsetzen lässt sich selbst das, so die spürbar notwendige Strategie, nur als sichtbare und hörbare Stimme in medial erzeugten Kraftfeldern. Dazu bedarf es Modellen und Bildern.

Visualisierung von Denkprozessen

Die Bilder dieser Modelle – und vieler fertig gestellter Bauten – stellt seit Jahren Gerald Zugmann her. Er reduziert die drei Dimensionen entworfener Gebäude auf zweidimensionale Flächen, die durch einen Rand begrenzt sind. So lapidar sieht er das. Die Schwierigkeit liege darin, Volumina und Strukturen abzubilden. Es geht ihm dabei um das

Fassen von Formen, von Lichtsituationen, von Überschneidungen. Für ihn ist das Handwerk. Das fotografierte Objekt wird dadurch zu etwas anderem. Realismus interessiert ihn nicht. Ein Foto kann und soll nicht so tun, als würde es das Objekt – oder eine Realität – wirklich darstellen, sagt er dazu. Seine Arbeit ist nichts Zusätzliches, Ergänzendes, sondern Teil der in Gang gesetzten Denkprozesse. Auch für die Architekten eröffnen sich damit ständig weitere Zugangsweisen. Indem ihm völlige Freiheit gelassen wird, kann diese Aufgabenteilung beidseitig fruchtbar werden. Es geht zwar in der Regel um Aufträge, deren klarer Rahmen stecke aber zugleich die Bedingungen für Präzision deutlich ab. Das Objekt selbst und die in ihm manifestierte Ideenwelt sind das Wichtige.

Auf die Dynamik der Entwurfsprozesse reagiert er mit Betonung von Statik, von Stille. Er erzeugt Stilleben. Dass es um sorgsam vorbereitete Momente geht, soll sichtbar werden. Damit wird er zum teilnehmenden Beobachter in Forschungsvorgängen, dessen wortlose Statements Gewicht haben. Die Modelle selbst und die Fotos davon repräsentieren komplementäre Ebenen in diesen Verfahren, die weiterlaufen, solange sie zur Präzisierung von Sensibilität und Urteilskraft herausfordern. Das Explosive, Hitzige, nur scheinbar Stillhaltende der Modelle wird mit betonter Kühle betrachtet. Gleichgültig wird der Blick dadurch keineswegs. Von ihm ausgeübte Kontrollfunktionen brauchen sich nicht mit Unbestechlichkeit zu brüsten; die Genauigkeit der Ergebnisse spricht gleichsam eine wissenschaftliche Sprache, dennoch ist klar, dass es nicht um Objektivität gehen kann.

Die Umgebung wird meistens ausgeblendet oder abgedunkelt. Der Eindruck des Düsternen erbege sich aus der Absicht, Ausschnitte zu betonen, Spannungen zu erzeugen, etwas aus dem Dunkel hervortreten zu lassen, meint er zu seiner Vorliebe für solche Wirkungen. Verfremdungseffekte stellen sich gegen eine unterhaltsame Art der Betrachtung. Es soll Analytisches herausgefordert werden. Trotz aller Statik könnte in jedem Moment etwas Überraschendes passieren, und sei es ein Gewitter. Gerald Zugmann schafft es, eine in der Luft liegende Ungewissheit in seine Fotos hineinzubringen. Wie lang er die Zeit anhält, wird nicht ganz klar. Zeit ist aber genauso präsent wie der Raum. Er macht das jeweilige Objekt zum Kristallisationsort solcher Bezüge, auch dessen vierte Dimension wird als Kraft spürbar.

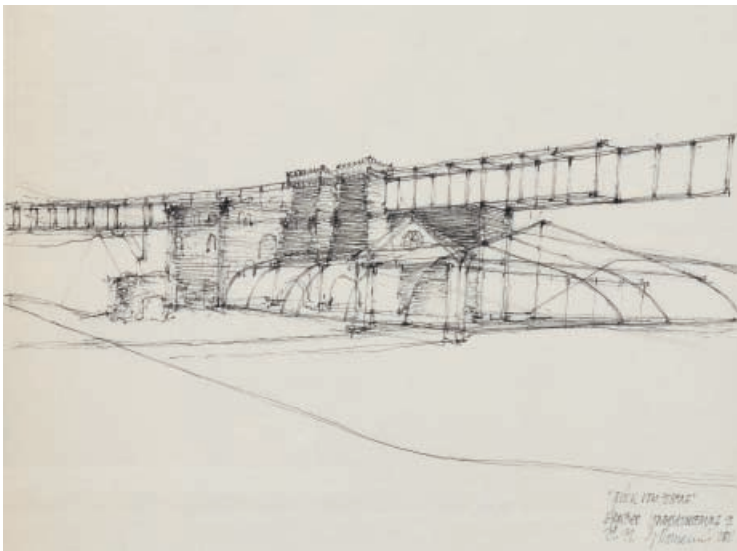
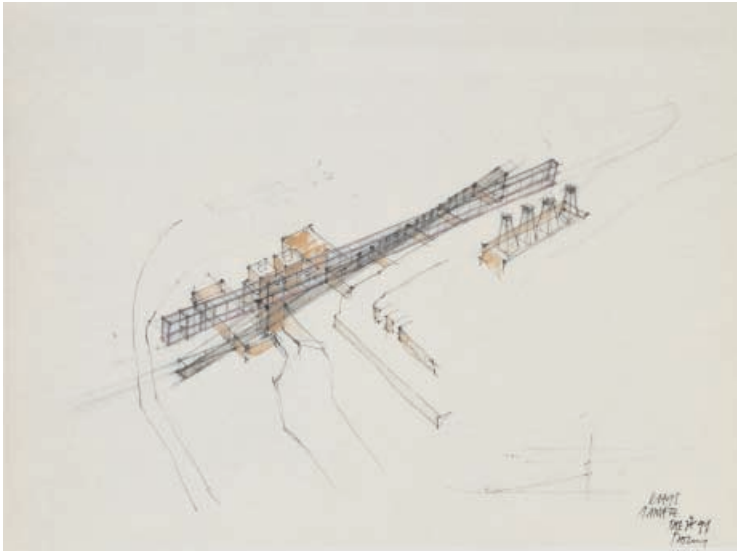
Die Blickpositionen werden genau überlegt. Aus einer Perspektive gibt es in aller Regel schließlich nur ein Bild. Es ist seine Entscheidung,

welche Elemente er hervorhebt, was in den Hintergrund zu treten hat, damit Essentielles Kontur bekommt. Licht- und Schattenbezüge werden oft in der Dunkelkammer nachbearbeitet. Schwarzweiß ist ihm oft lieber; der grafischen Klarheit wegen. Auf den Farbfotos tauchen aus dem Dunkel leuchtende Körper auf, als handle es sich um Wunder. Solche Übersteigerungen appellieren an das Gefühl, das, was sein könnte, nicht von üblichen Standards begrenzen zu lassen. Seine Beweisführung in dieser Richtung baut auf eine fast antiquiert wirkende Technik, als Ausdruck beharrlicher, langsamer Arbeitsweisen. Er macht keine Reportagen über Architektur. Der geleistete Aufwand bleibt ein wichtiger Faktor. In seiner Fotografie spiegelt sich wider, dass das Baugeschehen nur mikroskopische Anteile von Architektur zustande bringt. Ihnen gebührt Sorgfalt. Körper, Linien und Flächen werden, über die Festlegung von Begrenzungen, gleichsam neu definiert. Urbane Umfelder mit einzubeziehen würde nur fiktive Zusammenhänge behaupten. Die oft beklagte Menschenleere bei fotografiertem Architektur hat für ihn primär technische Gründe; in Innenräumen sind die Belichtungszeiten zu lang, es müsste mit Statisten gearbeitet werden, der entstehende Eindruck wäre neuerlich inszeniert, ohne dass es viel brächte. Ein Alltagsgeschehen abzubilden würde den Modellcharakter künstlich banalisieren. Wie sich Einzelheiten mit dem Ganzen vertragen, machen Ausschnitte und Verfremdungen deutlicher als jede vermeintliche Detailtreue. Das Weglassen solcher Dinge betont das Modellhafte, als Befreiung. Sich schließlich einzurichten in einem solchen Gebäude, als Benutzer, sollte von solcher Großzügigkeit etwas bewahren. Vorausdenken lässt sich das nur bedingt, wenn es nicht zu beengender Planung verkommen soll. Für ein Foto seien Form, Licht und Struktur maßgebend. Er sieht sich nicht als Dokumentarist. Ihm geht es um hervorragende Architektur, der er sich dann mit hoher Intensität widmet. Der Objektcharakter ergibt sich, weil er sein Objekt als Objekt sieht. Deswegen operiert er oft von Positionen aus, die andere Beobachter nie einnehmen würden. Er will der Grundidee dahinter zusätzliche Schichten und Bezugfelder erschließen. Daher ist eine Vertrautheit mit den Denkweisen wichtig. Mit Coop Himmelb(l)au arbeitet er seit Jahrzehnten; für Günther Domenig, Donald Judd, Kiki Smith, Vito Acconci, Chris Burden, Philip Johnson, Bruno Gironcoli, James Turrell, Jannis Kounellis, Franz West, Hans Hollein oder Richard Artschwager hat er Architekturen oder Objekte fotografiert. Über Frank Lloyd Wright, R. M. Schindler, Louis I. Khan oder Carlo Scarpa

gibt es eigene Fotoserien von ihm. Solche über Kompetenz verbundene Netzwerke in arbeitsteiliger Weise auszuweiten, könnte vieles noch intensivieren, meint er zu diesen Erfahrungen.

Indem Gerald Zugmann anhand der in „Blue Universe“ zusammengestellten Modellfotos die Entwicklung von Coop Himmelb(l)au von Anfang an sichtbar macht, also auch ihre Zugangsweise, die Arbeit an Modellen als konsequente Präzisierung von Denkmodellen zu verstehen, wird vieles kompakter begreifbar, als es die höhere Komplexität fertiger Bauten vermitteln könnte. Modelle drücken aus, was angestrebt wird. Ihre Raumkonzeptionen auf Flächen zu reduzieren, einschließlich der Übertragung in der Realität unsichtbarer, irritierender, mentaler Eigenschaften, wird zur eigenständigen Leistung im Entwurfs- und Beurteilungsprozess. Seine Fotos sind Ausdruck eines Mitdenkens. Im Abstraktionsgrad aneinander gereihter Modelle werden gedankliche Strukturen manifest, Brennpunkte der Konzentration, konzeptionelle Verschiebungen. Eine strahlende Transparenz macht die konkreten Lichtquellen zum Rätsel. Unklar bleibt, welche Zivilisationen sich solche Bauten zutrauen würden. Sie könnten Objekte in einem fiktiven „Blue Universe“ aus lauter Nicht-Orten (griechisch: ou topos, Utopie) sein. Diese Pluralität und mitschwingende ironische Komponenten nehmen ihnen ihr Entferntsein. Gerade deswegen wirken die Modelle vielfach realer als realisierte Bauten. Ein solcher Antagonismus ist gewollt. Er verdeutlicht das Kategorische, trotzdem Unabschließbare dieser Grenzen aufsprenghenden, auf kühne Anwendungsmöglichkeiten zusteuernden Denkweisen.

Das Modell und das Gebaute – und die Bilder davon – sind Ausformungen kohärenter Gedanken. Über Visualisierungen wird sichtbar, inwieweit sie verschiedenen Welten angehören oder bereits zu Facetten desselben Sachverhalts werden. Deutlich wird, wie notwendig es bleibt, trotz tausendfacher Blockaden, weiter an Möglichkeiten für neue, vielfältige Qualitäten zu arbeiten, an Gegenbeispielen zu jeder voraus-eilenden Anpassung. Es geht gewissermaßen um forschende Entwicklungsarbeiten, die sich vom in der Wissenschaft herrschenden Zwang lösen, primär Wiederholbares beweisen zu müssen. Wird der Blick auf Abfolgen von Singulärem gerichtet, auf noch Uneingeordnetes, haben Modelle und Bilder, als visualisierte Sprache, eine entschieden konstataierende und zugleich forschende Funktion. Zu Kunst wird auch etwas, wenn wenig von Kunst die Rede ist, weil die Konzentration Konzeptivem, Technischem, Handwerklichem, Formalem gilt.



Günther Domenig: Ausstellungszentrum Hüttenberg. 1993.
1. Ansatz/Blick vom Zugang. 30 x 40 cm

Investitionen in Architektur

Unterwegs mit Günther Domenig

Das von Günther Domenig konzipierte, 2001 fertig gestellte Dokumentationszentrum auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg schafft durch seine scharfen architektonischen Eingriffe absolut überzeugende Raumsituationen für den Umgang mit Geschichte, für den Umgang mit Entsetzlichem. Nichts wird in verbergender Weise ästhetisiert; die Qualität des Baus, seine Selbstverständlichkeit, spricht nicht für sich, wie es landläufig heißt, sondern sie schweigt. Es wird nicht bloß interveniert. Das Neue stellt sich ausdrücklich gegen das Dramatische der ganzen Anlage, als Einschnitt, als radikal veränderte Perspektive. Qualitäten, um die es gehen müsste, werden ohne Verweise offensichtlich, als kompromissloser Kontrast zur immer wieder aufkommenden Bewunderung für Klassik im Geiste der Nationalsozialisten. „Faszination und Gewalt“ heißt demnach auch die ständige Ausstellung dort. Wir sind seit Mitte der siebziger Jahre in Kontakt, als er seinen Bau der Zentralsparkasse in Wien-Favoriten, für dessen wuchernde Formen konventionelle Pläne unbrauchbar gewesen wären, gegen alle Widerstände durchdrückte. 1982–1984 gab es eine konkrete Kooperation, als seine Studenten an der Technischen Universität Graz auf meine Initiative hin ein Ambulanzgebäude aus Lehm für ein afghanisches Flüchtlingslager in Pakistan geplant und realisiert haben, das in der dortigen Notsituation zum Modellfall für partizipatives Bauen geworden ist (siehe: Christian Reder: Afghanistan, fragmentarisch. Wien–New York 2004).

Auf einer gemeinsamen Architekturreise im Jahr 1994 zu seinen und anderen bemerkenswerten Neubauten sind wir plötzlich – gleichsam als Globalisierungserfahrung – in ganz andere Sphären, in die Dritte-Welt-Folklore-Landschaft rund um das Kärntner Heinrich-Harrer-Museum geraten, wo auf den ersten Blick erkennbar wird, dass weder „Sieben Jahre in Tibet“ noch die Freundschaft des Dalai Lama zum Verständnis eigener und anderer Kulturen beitragen konnten. Von überall lächelt einem ein Himalaya-Buddhismus entgegen. Günther Domenig hat dazu knurrend geschwiegen; für mich lieferte dieser Eindruck einer verkehrten Welt den Einstieg für meinen Bericht über diese Reise.

In Tibet ist unlängst, als Geste der Freundschaft, eine weithin sichtbare Felswand mit Heiligenbildern und Devotionalien aus Österreich geschmückt und durch einen steilen, aber gut gesicherten Klettersteig erschlossen worden. Beim Parkplatz steht eine dazu passende, aus Ytong-Steinen rekonstruierte Kapelle. Das zugehörige Museum, in dem religiöse Objekte eine anderswo übliche Frömmigkeit begreifbar machen sollen, ist mit Fußgängerzonenelementen und aufwendigem Leuchten-, Türmchen- und Vordach-Design ausgestattet. Die Sammlung stammt von einem nach Hause zurückgekehrten Sherpa, nur heißt der in Wahrheit Heinrich Harrer und daher spielt sich das alles, und zwar ganz real, in Kärnten ab, mit umgekehrten Vorzeichen erlebnisgerecht präsentiert. Buddhas und Stupas bekräftigen, als Attribute freundlichen Fremdseins, wahrscheinlich imaginäre Erinnerungen an positive Vorurteile.

Ein paar Kilometer flussaufwärts werden diffizilere Erinnerungen und Empfindungen herausgefordert. Die strenge Konzeption verfallener Gebäude passt zu Bildern von Krieg, Härte, Macht. Funktionslos geworden, dienen sie nichts und niemandem mehr. Übrig geblieben ist bloße Architektur, eingebaut in einen Hang, mit Terrassen, Säulen, massivem Mauerwerk.

Der Raum im Inneren der Anlage macht nicht auf sich aufmerksam; nach außen gibt er sich als Turm, der irgendwas verteidigen oder verbergen soll. Beim Eintreten, unter dem gedrungenen Torbogen, zieht jeder instinktiv den Kopf ein. Nach ein paar Schritten ist plötzlich zu spüren, dass etwas anders wird. Man befindet sich nicht, wie erwartet, in einem niedrigen Gewölbe, sondern merkt, nach Momenten der Irritation, dass es über einem weit hinauf geht, in eine hohe, enge Kuppel, durch die Strahlen von Tageslicht einfallen. Die kleine Grundfläche und die überraschende Dimension genügen, damit sich eine selten erlebbare, intensive Situation ergibt, in der man nicht gestört sein möchte. Ohne dass sonst etwas geboten würde, schon gar nicht ein Gestaltungswille, zeigt dieser Raum, was ein Raum sein kann.

Dabei ist er nie für den Aufenthalt von Menschen gedacht gewesen. Alles wirkt wesentlich älter, als es ist, byzantinisch, äthiopisch, phönizisch. Doch solche weltfremden Assoziationen weisen, verführt durch erfreuliche Ähnlichkeiten, in falsche Richtungen. Er ist für die Herstellung von Eisen und Stahl gebaut worden.

Die Ruine der Anfang des 20. Jahrhunderts stillgelegten Hütte Heft, mit ihren zwei markanten, nun betretbaren Hochöfen (Baujahr 1857),

ist einer der sonderbar und fremd gewordenen Orte im Gebiet des von aufgegebenen Stollen unterminierten Kärntner Hüttenbergs. Am kleinen, in einem Nebental übrig gebliebenen Schmelzofen aus rohem Stein bestätigt ein Schild – „erbaut 1768 durch Gewerken Rauscher, aufgelassen 1792“ –, dass er keine archaische Skulptur ist. Seit Jahren versanden Bemühungen, für die vielen signifikanten Relikte dieser Bergbaugegend eine Aufwertung durchzusetzen, so als ob System dahinter stecken würde und eine unangenehme industrielle Zwischenperiode verschwiegen werden sollte. Technik- und Industriebauten in zeitgenössischer Weise ins Blickfeld zu rücken, passt weiterhin nur selten zum Konsens über herzeigbare Kultur. Ein Ethnologe würde Derartiges als Eigenheit eines Agrarlandes, dem gröbere politische und industrielle Revolutionen erspart geblieben sind, beschreiben. Wenn überhaupt Ökonomisches in Zivilisationszusammenhänge gestellt wird, dann dominiert selbstbewusst Weiträumiges, stereotyp anknüpfend an ferne Zeiten, mit dem Halleiner Salz, dem Tauerngold und Norischem Eisen.

Solchen Linien folgend, könnte diese Geschichte nun abheben zu einer Erforschung derartiger Mythen, vom Stahl als dem „Leitfossil der Moderne“ zurück zu den Schmieden, die in vielen Kulturen als Erben des göttlichen „architekten“ des Kosmos gesehen worden sind. Es hat sich aber ergeben, dass sie am Boden weitergeht und von einer dreitägigen Architekturreise mit Günther Domenig handelt, der seit 1990 dafür gekämpft hat, sein Projekt für die Region Hüttenberg – die dritte Version – schließlich doch durchzusetzen. Die Landesausstellung 1995 über die Kärntner Bergbau- und Industriegeschichte konnte daher nach mehrmaligen Verschiebungen in adäquater Form stattfinden. Domenigs Baukörper aus Stahl und Glas durchdringen die Ruinen der Hochofenanlage, als Stollen und klärende Strukturen; der Ort wird neu interpretiert, für den subjektiven Blick freigelegt. Streng genommen müsste dort nichts mehr ausgestellt werden.

Der Ablauf war so, als ob alle am politischen Prozess Beteiligten aus Schulungskursen kämen, wie offiziell mit Architektur umzugehen sei. Die Lehrbuchsituation: Irgendwer zieht ein Projekt an sich, kündigt an, lässt planen, vielleicht auch Wettbewerbe veranstalten, bekommt seine Medienpräsenz. Das anschließend übliche Verzögern, Verwässern oder Stoppen wird immer mit plötzlich notwendiger Sparsamkeit begründet. Freude über Architekturoffensiven, wie sie von Graz und Wien aus oder in Vorarlberg stimulierend wirken konnten, stellt sich konstant als

verfrüht heraus, weil zu vieles von Spielkonstellationen abhängig bleibt.

Im Gasthaus hoch oben auf dem Berg, mit einem Blick bis zu den Karawanken, reden wir über die Zustände, eher leise, wie das früher unter Leibeigenen üblich war. Jetzt spielt Höflichkeit mit und die Unwissenheit des Fremden, der in lokalen Eigenheiten nur wiedererkennt, was ihm ohnedies in verschiedenen Verkleidungen geläufig ist. Es ist so, wie es ist, verfilzt, blockiert, schön und trostlos. Unten in der Ebene, verborgen im Dunst, liegen die Touristikzentren und die Produktionsstätten für FPÖ-Erfolge. Das simple Funktionieren gegenseitiger Subventionierung, materiell und geistig, prolongiert offenbar ein Klima, das nur verstörte individuelle Auswege, Exilsituationen oder Ferienaufenthalte zulässt.

Günther Domenig, aus Kärnten nach Graz abgewandert, hat sich diesmal exzessiv auf die heimatlichen Spiele rund um dieses Bauvorhaben eingelassen, mit Forderungen, Verhandlungen, Pressekonferenzen, Schnellaktionen, Planungsvarianten, ausdrücklich als eigenes politisches Projekt, wie er sagt, um praktisch im Alleingang doch noch seine künstlerischen Intentionen durchzusetzen: „Ich habe viel Zeit und Energie investiert, um die politische Situation aufzudecken, und mich auf die kompliziertesten Konfrontationen eingelassen. Es ist mir absurd erschienen, wie die zuständigen Politiker mit kulturell wichtigen, gründlich geplanten, aus meiner Sicht wirklich überzeugenden Projekten umgehen: ohne Interesse an der Sache, offen für jedes Gegengeschäft. Es war notwendig, nirgends entscheidend nachzugeben, also ein Exempel zu versuchen.“ Die Berlusconi der Branche – in diesem Fall der Bauunternehmer Robert Rogner – haben wie üblich billige, rasch durchziehbare Parallelideen offeriert, über deren Folgewirkungen sich vorerst keiner aufzuregen braucht. Phasenweise sollte, wenn überhaupt, bloß noch „irgendwas“ zustande kommen, möglichst problemlos – und unauffällig finanziert. Frei nach einer ungeschriebenen Theorie des Luxus bleibt Kompliziertes auf insistierende Privatinitiative angewiesen, mit der öffentlichen Hand als engherzigem Gegenspieler, weil sie Verschwendung nach eigenen Regeln kultiviert.

Dass aus einer Gegenposition heraus schließlich doch etwas wesentlich anderes erkämpft werden konnte, als es das grassierende Dealen mit konkurrierenden Angeboten, bei dem bloß noch geschäftliche Fronten erkennbar sind, normalerweise zulässt, müsste aus einer gelassenen Haltung heraus als Zufall gedeutet werden. Präziser gesehen wird aber

Dialektik sichtbar, die antiquiert erscheint, weil ansonsten alles auf Verharmlosung und Vergessen hinausläuft: „Kampf soll in verhandelnden Tausch umgetauscht werden“ (Burghart Schmidt).

Mich interessiert daran speziell, welche Formen von Rationalität sich entwickeln – oder notwendig werden –, inklusive aller Rückgriffe auf schon Versuchtes, sobald ein Projekt greifbar wird, das Energien und Aversionen fokussiert. Eine nach Durchsetzungstalenten, Glücksfällen oder Verhinderungen untergliederte Architekturgeschichte liefert schon unter Zeitgenossen permanent Gesprächsstoff. Leidenswege erzeugen Sympathien, welche Formen von Professionalität hingegen jeweils gefordert sind und welchen architekturfernen Aufwand sie verlangen, wird im Normalfall nicht einmal dem immer bewusst, der mitten drinnen steckt im Geschehen. Beim Philosophen Giorgio de Santilana („Die Mühle des Hamlet“) habe ich dazu einen jener simplen Sätze gefunden, die einem ersparen, selbst allzu generalisierende Behauptungen aufzustellen: „Heute ist ein gebildeter Mensch im Allgemeinen jemand, der weiß, worum es geht.“ Leicht Dahingesagtes überdeckt damit gemeintes Schweres, zum Beispiel sich mit eigener, fremder, allgemeiner Halbbildung abzufinden.

Günther Domenig weiß nach einiger Zeit immer auf seine Weise, worum es geht. Im von ihm entworfenen, 1994 fertig gestellten Landeskrankenhaus Bruck an der Mur ist eine Hotelatmosphäre entstanden, touristischer Optimismus statt Verwaltung von Angst. Auf den Ernst der Situation wird anders als gewohnt hingewiesen, etwa durch eine als Neon-Plastik – von Dietmar Tanterl – über die ganze Fassade laufende Herzrhythmuslinie. Gegen sie gibt es hinhaltende Widerstände, der Strom bleibt normalerweise abgeschaltet. Das Buffet unter den Arkaden ist inzwischen ein beliebter Treffpunkt; in der großzügigen Passage, mit Geschäften, Bankfiliale, Wintergarten, merkt man nur wegen der vielen Schlafröcke, dass es im Endeffekt um gesundheitliche Probleme geht. Ob er diesmal, wegen der Präsenz von Schmerz und Tod, nicht vielleicht zu freundlich, ohne sperrige, abschirmende Elemente, reagiert habe, fragt sich Günther Domenig selbst bei der gemeinsamen Besichtigung. Euphorie über Eigenes wird auch an den anderen Stationen dieser Reise nicht spürbar; indianisch zugekniffene Augen schauen prüfend auf hundertmal Gesehenes. Distanz zum Geschaffenen bleibt spürbar; Domenig will nicht mitreißen, Begeisterung anfachen. Die müsste sich bei jedem von selbst einstellen. Alles ist so, wie es geworden ist, als Ergebnis von Prozessen, die irgendwann keine

Änderungen mehr zulassen. Nie funktioniert, auch im visuellen Sinn, etwas wirklich so, wie es ideal gewesen wäre. Seine Projekte sind für sich stehende Einzelfälle, eher verbunden durch experimentelle, zeichnerische, „seherische“ Zugangsweisen als durch eine gestalterische Pranke oder detailgenaue Designmontagen. Entlang der gewählten Route hat es häufig Anlässe für Besichtigungsstops gegeben, mit neuen, durch Publikationen nicht vermittelbaren Einsichten: das Kraftwerk Unzmarkt für Karl Schwarzenberg, der Schau- und Schulungsraum für die Firma Funder in St. Veit an der Glan, der „Eingriff“ in das für den Industriellen Herbert Liaunig ausgebaute Schloss Neuhaus, die intern grotesk umfahderte Erweiterung der Technischen Universität Graz (Fakultät für Architektur- und Bauingenieurwesen), die Rechts-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaftliche Fakultät der Universität Graz, das neue Geschäftshaus an der Mur für Helmut Marko, der die Situation am Fluss verwandelnde Mursteg in Graz. Vier der zehn hier einbezogenen Bauten aus den letzten Jahren sind übrigens über Wettbewerbe vergeben worden.

Zentrum dieses Labyrinths, in dem die ausgeführten Projekte oft Endpunkte einer Versuchsreihe sind und es anschließend immer wieder ein Stück zurück und weiter in andere Richtungen geht, ist Domenigs „Steinhaus“ in Steindorf am Ossiacher See, ein gleichsam exterritoriales Gelände. Hier wird alles eliminiert, was sonst das Ergebnis beeinträchtigen kann. Es gibt keinen deklarierten Zweck außer Architektur. Es gibt keinen Auftraggeber, der Architekt baut für sich selbst. Was im fertigen Gebäude alles möglich sein wird, bleibt offen. „Wohnen“, „Arbeiten“, „Zusammentreffen“ werden als Sekundärbedürfnisse behandelt. Geplant wird als minutiöser, oft abwartender, das Ganze und seine Teile völlig gleich behandelnder Vorgang, bei dem jeder definitiven Bestimmung sorgfältige Überprüfungen vorausgehen. Termine sind irrelevant, auch Unendlichkeit bleibt denkbar. Kosten werden nicht als materielle Begrenzung von Ideellem akzeptiert; die verfügbaren Mittel bestimmen bloß, in welchen Etappen es weitergeht. Durchsetzen muss sich Günther Domenig nur dem Material gegenüber. „Das ist der einzige Bau“, sagt er abgeklärt, „der mir keine Probleme macht. Ich will dabei möglichst keine Fehler machen und bisher hat das gut funktioniert.“

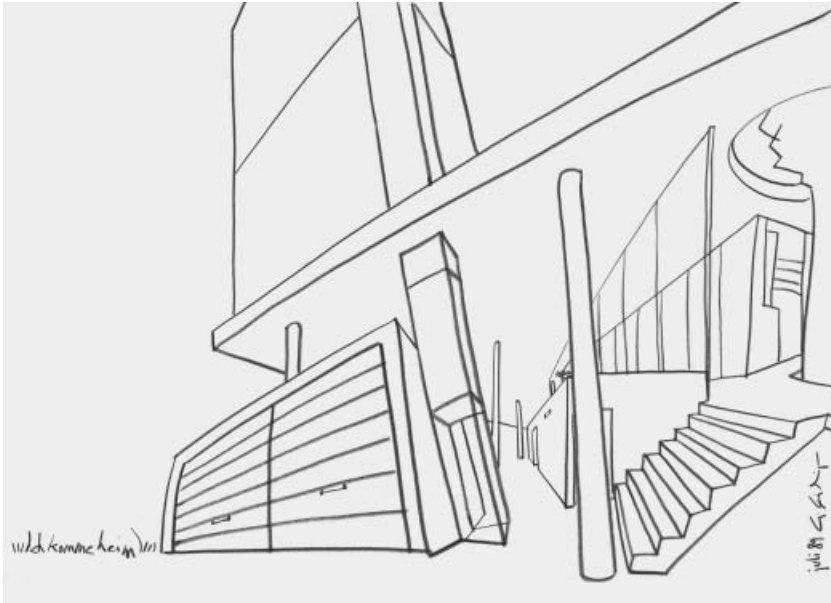
Das Steinhaus ist auch ein Forschungslabor. Materie wird wichtiger genommen als in den Naturwissenschaften: Wie glatt, gewölbt, kantig, spitz kann Beton gegossen werden? Wie reflektieren Oberflächen

wechselnde Lichtnuancen? Wie lässt sich Stahl in Stein verwandeln? Was ist beim Drüberstreichen über die Haut des Materials zu spüren? Wie schwer kann etwas leicht Wirkendes sein? Welche Bedeutungen erhalten Elemente durch ihre Beziehungen untereinander? Welche Signale sendet Form durch die Augen ins Gehirn?

Nach fast zehn Jahren Bauzeit wird die mit Beobachtungen und Experimenten verbrachte Zeit als etwas Notwendiges, sich Dehnendes, Freundliches erfahren. Langsamkeit stabilisiert offenbar Empfindungsmöglichkeiten. Der verdrehte, hochklappbare Steg am Seeufer und die tief gehenden Fundamente mit dem zentralen Spiralraum und dem Wasserzylinder sind das Wasser als Element einbeziehende Ausgangspunkte gewesen. Inzwischen sind auch alle drei „Schwebesteine“ aus gebürstetem, nicht rostendem Stahl montiert. Es zeichnet sich ab, dass demnächst einmal die Glaskonstruktionen eingefügt werden und damit nach außen hin alles fertig wird. Wie von selbst bildet sich eine eigene Ökonomie heraus. Beim Bauen dieser Art kann es nur ein Minimum an Arbeitsteilung geben. Angelernte Betonspezialisten kooperieren auf der Basis computerunterstützter Planung mit einigen wenigen Zulieferfirmen, wie dem Grazer Metallbauunternehmen Treiber, weil sich in diesem Fall kaum jemand auf die technischen Herausforderungen und die handwerkliche Präzision von Domenigs „Extremarchitektur“ einlassen kann, selbst nicht als – in der Baubranche sicher intensivierungsfähiges – Thema für „Forschung & Entwicklung“. Auch deswegen „mag ich eigentlich keine Großprojekte“, meint er trotz seines enormen derzeitigen Bauvolumens beiläufig; „mit guten Leuten im Büro lässt sich leicht ein Wettbewerb gewinnen“, nur müsse dann viel zu viel delegiert werden.

Die gedankliche Spirale, in deren Zentrum das „Steinhaus“ als solitäre, essentielle – sich isolierende – Architektur im Entstehen ist, wird assoziativ und über Zeichnungen konkretisiert, von Felsformationen, Rinnen, Schluchten, Geröll, von Grasmatten und Schnee, vom Weichen, Harten, Zerborstenen, vom Blitzen des Lichts auf Reflexionsflächen bestimmt, so wie es Günther Domenig von Jugend an als das Faszinierende hoch gelegener, menschenleerer (und menschenfeindlicher) Regionen erlebt hat. Solche Empfindungen durch Reflexion und den Einsatz moderner Materialien „zu zivilisieren“, radikal, also gründlich, als Ausdruck von Bewusstem und Unbewusstem, treibt ihn in Grenzbereiche technischer und konstruktiver Möglichkeiten, die bei jedem Pragmatiker Kopfschütteln verursachen. Der Alleingang und der

Absturz, wie er in den Bergen als Mythos gebraucht wird, transformiert sich zur Logik des Experiments, das von Bezugspunkten ausgeht, sich aber – wie im freien Flug – von ihnen lösen will. So gesehen ist das Steinhaus auch ein Intensiv-Zelt, das Rettendes, Beschützendes, Nomadisches, inklusive in der Umgebung ablaufender Camping-Rituale, an einen zufälligen, von der Herkunft diktierten Ort binden will. Wegwollen, mit allen seinen Fluchtcomponenten, soll sich erübrigen. Auf einer solchen Meta-Ebene durch Kärnten und die Steiermark zu reisen, motiviert von Architekturinvestitionen, mit eingeplanten Blicken auf Parallelaktivitäten, von Coop Himmelb(l)au (Funder Werk) bis Volker Giencke (Ausstellungs-, Büro- und Lagerhalle Ödorfer, Klagenfurt), Franz Erhard Walter (Verlag und Kunsthalle Ritter, Klagenfurt) oder Raimund Abrahams Wohnhaus in Graz, inklusive abgelegener Aussichten auf beeindruckende Gegenden und einigem aufs nächste Mal Vershobenen, ist ein verführerisch realitätsfernes Unterfangen gewesen. Die angesprochenen Punkte im Kopf, habe ich oft geglaubt, ganz woanders zu sein. Zum Weiterfahren haben die Situationen dazwischen gezwungen.



Gregor Eichinger: Ich komme heim. 1989. 43 x 61 cm

Vom Konkreten zum Unsichtbaren

Eichinger oder Knechtl: Mit Projekten strukturbildend wirken

Im Büro von Eichinger oder Knechtl (wie sich die Kooperation von Gregor Eichinger und Christian Knechtl nennt) wird die Ruprechtskirche durch Jalousielamellen auf Distanz gehalten. Vor der Glasfront nach Norden zu liegt der städtisch möblierte Morzinplatz mit der von IBM, OPEC, Raiffeisen und Collegium Hungaricum gebildeten Skyline im Hintergrund. Dass es dazwischen den Donaukanal gibt, muss man wissen oder von höher gelegenen Stockwerken aus bemerken; simuliert wird es einem nicht.

Unsere Gespräche drehen sich seit Jahren um „gestaltende“ Arbeit und ihre Ergebnisse; inwieweit etwas greifbar wird, unsichtbar bleibt oder in Beliebigkeitssystemen verschwindet. An „ihrem“ Ort mit den unwienerischen Blicksituationen werden immer wieder Überlegungen zu „Projektwelten“ und „Projektkulturen“ zum Thema – als Szenario für Gegenpole zur eingeteilten, überorganisierten Welt der Institutionen. In wörtlichem Sinn „freischaffende“ Arbeitsmöglichkeiten, ohne Akzeptierung starrer Branchenzuordnungen, haben in Beamten-, Angestellten- und Marketinggesellschaften ja etwas Irreales an sich.

Dieser Irrealität haben sich die zwölf am legendär gewordenen Rastlos-Projekt Beteiligten von Anfang an widersetzt, indem sie gleichzeitig mehrere Ebenen betreten und eine Vielzahl von Standpunkten, Gesichtspunkten einfließen lassen – ohne vorschnell an (eine) Aufgabe zu denken. Zu ihrem Wiener Stützpunkt wurde das Büro von Eichinger oder Knechtl, der Initiatoren des Ganzen, die seit 1975 eine enge Zusammenarbeit bei filmischen, typografischen, Architektur- und Gestaltungsunternehmungen erproben. Begonnen hatte es 1982, als sich in einer „Zwischenzeit“ irgendwo nahe einer damals noch eher abweisenden Grenze unruhige Geister eingefunden hatten, die mit ihrer Unruhe etwas Gestalterisches anfangen wollten. Für eine Zeit ließen sie sich im leer stehenden Café Rastlos an der Kreuzung der B 19 mit der B 59 nieder, ziemlich weit entfernt von allem, was damals urbane Impulse erwarten ließ. Der Name der nächsten größeren Ansiedlung – Eisenstadt – ließ ans Ruhrgebiet oder an das Donez-Becken denken; die tatsächliche Umgebung aber war schlicht das nördliche Burgenland, mit seiner hügeligen, in die große Ebene übergehenden

Landschaft. Was dort von einer international zusammengewürfelten Gruppe ausgedacht wurde, setzte sich, da die Kontakte zu einem Netz ausgebaut worden sind, in wechselnder Besetzung fort. Zu einem weiteren „Treffen europäischer Designer“ 1989, diesmal in Wien, kamen zehn Teilnehmer und Teilnehmerinnen aus Berlin, Wien, Bologna, Mailand, Rimini und London. Sie wollten über „a thing that remains in the city“ nachdenken und Vorschläge zu einer Umgestaltung des Platzes um den Flakturm im Esterhazypark erarbeiten. Mit herkömmlicher Straßenmöblierung und medial motiviertem Designerdünkel sollte das alles nichts zu tun haben. In Zusammenarbeit mit einer Bürgerinitiative stand es um die Realisierung eine Zeit lang nicht schlecht. Zu den im Dickicht verfilzter Interessen untergegangenen Chancen sagt Gregor Eichinger heute: „Trotz der intensiven Basisarbeit sind die Konzepte schließlich nicht umgesetzt worden; es kamen die üblichen anderen Kräfte mit ins Spiel. Sorgsamer an konkreten Stadtsituationen zu arbeiten war offenbar eine Überforderung.“ Teilnehmer wie Jasper Morrison (London/Paris) oder Massimo Iosa Ghini (Bologna/Mailand) haben ihren Weg auch ohne Wiener Projektumsetzungen gemacht. Überfordert war die Stadt nicht, als Gregor Eichinger und Jürgen Bauer die leeren Gasometer in Simmering durch ihre Clubbing-Feste zu anziehenden Orten gemacht haben; dass sie schließlich zum Vorzeigeprojekt ausgebaut wurden (von Coop Himmelb(l)au, Jean Nouvel, Wilhelm Holzbauer, Rüdiger Leiner u. a.) geht – und das wird auch im Rathaus bestätigt – auf diese Aufwertung und „messbare“ Akzeptanz zurück. Erzeugte Wirkungen ergeben sich eben oft indirekt. In gewissem Sinn indirekt ist auch immer die Wirkung von Lokalen, von Treffpunkten. Wie vorher nur Coop Himmelb(l)au (Roter Engel, Reiss Bar) oder Hermann Czech (Kleines Café, Wunderbar, Salzamt, MAK-Café) haben Eichinger oder Knechtel für urbane öffentliche Räume dieser eher intimen Art gesorgt: das Café Stein bei der Universität, die First Floor Bar, die Weinhandlung Unger und Klein, das Pflanzlichem gewidmete Geschäft Blumenkraft, das Fotomuseum Westlicht, das Café-Restaurant Palmenhaus, die Ausgestaltung des Jüdischen Museums Wien oder des Hauptplatzes von Wiener Neustadt. Mit ihren Raumsituationen wollen sie ein Gefühl der Vertrautheit bestärken, eine über unauffällige, unaufdringliche Qualität angereicherte Alltäglichkeit. Das Unsichtbare ist ihnen wichtig, das Licht, die Atmosphäre. Das lasse sich nicht zeichnen, es muss am Ort erarbeitet werden, sagt Gregor Eichinger dazu. Zu sofort akzeptierten Punkten sind alle diese Unter-

nehmungen geworden. Die mobile Innenarchitektur für die Verlagsräume der Stadtzeitung „Falter“ wiederum hat das ihre dazu beigetragen, diverse Krisen zu überwinden. Im von ihnen eingerichteten Erwin-Schrödinger-Institut für mathematische Physik haben sie bis in alle Neben- und Sanitärräume hinein Schreibtafeln angebracht; auch die spontanste Idee soll nicht verloren gehen.

Interdisziplinär ist ein solches Denken ohnedies. Das klassisch Interdisziplinäre aber ist, weil uneingelöst, längst schon ein müder Anspruch. Daher geht es vor allem um Punkte und Verknüpfungen, die für Versuchsanordnung und Ergebnis gleichermaßen wichtig sind. Interessant wird es in noch nicht definierten Bereichen und mit Leuten, die anderswo arbeiten, also die gemeinsame Internationalität mit „regionalen“ Aspekten aufladen. Verbindend wirken Haltungen. Sie signalisieren dem Nomaden, mit wem er sich einlassen kann, von wem er etwas Brauchbares erfährt.

Die lapidare Urteilsregel „Gefällt dir meine Arbeit, dann gefällt mir auch deine“ hat dabei nicht mehr ihre belauernde Bedeutung. Sie wird – so Eichinger oder Knechtl – überlagert vom Interesse an allem, „was uns gemeinsam gefallen könnte“, vom analytischen Fragen danach, was/warum/wie aussieht. Überprüft werden die Sehweisen eher geduldiger als in jener Generation, die katholischen Leidensdruck nur durch permanente Aggressivität in Schach halten konnte. Auch um hochmütige Absonderung geht es nicht mehr. Was wie Understatement wirkt, wird als Zeichen andauernder Lernbereitschaft deklariert. Wichtig sei – selbst wenn das kaum noch wer wahrhaben will –, „was wirklich passiert“, das „konkrete“ Projekt, die Realisierung, nicht mediale Präsenz. „Wir brauchen die Medien nicht, um etwas zu tun; in der Flut der Bilder muss man eigene Wirklichkeiten konstruieren.“

Taktik verbirgt sich dahinter nicht, eher Logik. Denn im Medienoverkill bieten sich ohnedies nur zwei Alternativen: Druck machen oder Entzug. Druck würde bedeuten, dass Leben und Arbeit einer Werbestrategie in die Falle gehen; mit entsprechend deformierten Ergebnissen. Dem Zyniker bleibt angesichts solcher Aussagen nichts anderes übrig, als seine Naivitätsargumente hervorzukramen. Solange er damit beschäftigt ist, gewinnen wir immer wieder Zeit, Vorstellungen von leisem und langsamem Arbeiten zu besprechen, Vorstellungen von einem „Sich-überflüssig-Machen“. Der diesbezügliche Anspruch von Eichinger oder Knechtl ist schnell auf den Punkt gebracht: Es geht schlicht um Lösungen, die in sich so schlüssig sind, dass sie allein bestehen

können und keine Begleitmanöver brauchen. Die konsequente Verbesserung von Details darf nicht diskriminiert werden. Denn das bedrückte Starren auf „das Ganze“, auf die Unreformierbarkeit übergeordneter Systeme, verbündet sich allzu leicht mit Weltfremdheit. Nach dem Utopie-Raub sehe man sogar deutlicher, so ein Grundton der Überlegungen, wie ungesteuert die meisten Veränderungen passieren. Ob Impulse stark oder schwach seien, lasse sich heute nicht an gewohnten Relevanzvorstellungen ermesen. Das Interesse gilt also ganz bewusst vermeintlichen Kleinigkeiten, weil von ihnen genauso etwas ausgehen könne. Irgendwann ist dann die Arbeit an „Zellen“ so weit gediehen, dass ihnen ein gestalterisches Vordringen bis zu den „DNS-Strukturen“ der Systeme vorstellbar wird; strukturbildend eben. Die latenten, jedes „Gestalten“, also Verändern betreffenden Widerstandsmomente müssten realistisch betrachtet werden. Blockierende Machtsituationen etwa ließen sich auch in subtiler Weise auflösen, zum Beispiel durch Ignorieren: so wie es die Vorarlberger „Baukünstler“ in ihrem Kampf gegen den Kammerstaat und sein Monopol über enge Berufsbefugnisse vorgeführt haben.

Für Eichinger oder Knechtl bleibt die Architektur der entscheidende Rückhalt, nur werden deren Begrenzungen längst nicht mehr akzeptiert. Die eine Zeit lang entworfenen Falter-Covers etwa sind als Schritt zur Stadtgestaltung aufgefasst worden, als in Trafiken, in Postkästen, in den Straßen, in Cafés, in Wohnungen auftauchende Zeichen. Schritt für Schritt haben sich Verbindungen zu Typografie, zu Comics, zu philosophischen Texten, zur Malerei, zur Innenarchitektur entwickelt, und zwar immer anhand konkreter Vorhaben.

Bloße Ideenprojekte oder Wettbewerbe werden von den beiden nicht als Herausforderung akzeptiert, weil dabei praktisch immer eine vorgegebene Systematik verzerrend wirkt (sei es der Termindruck oder mangelnder Kontakt mit Auftraggebern und Umfeld). Eine bestätigende Ausnahme: die Überlegungen zu einem Internationalen Kulturzentrum in Genf, die wir auf Einladung hin 1986 gemeinsam ausgearbeitet haben, sind angesichts calvinistischer Traditionen schließlich als viel zu weitreichend eingestuft worden. Mit der Ausstellung „Das Salzburg Projekt“ wiederum ist für das längst wieder demontierte Planungsmodell von Johannes Voggenhuber, dem Bürgerlisten-Stadtrat, der inzwischen wichtiger EU-Abgeordneter der Grünen geworden ist, eine markante Raumkonzeption gelungen. Rund um den von ihnen entworfenen Seminartisch für „Kunst- und Wissenstransfer“ an der Universität für angewandte Kunst – mit eingebautem Kompass – passieren

ganz interessante Dinge und für „Wien Design“ im MAK, dem Museum für angewandte Kunst (der ersten Ausstellungseinladung von öffentlicher Seite), ist ein überzeugender Konferenztisch („Feuertisch“, 1988) entstanden. Die von ihnen zehn Jahre danach konzipierte Ausstellung „Design now. Austria“ ist schließlich um die Welt gewandert. Mit der Gestaltung des österreichischen Beitrags für die EXPO Hannover 2000 haben sie gedankliche Zugangsweisen betont, die daheim offiziell sonst kaum eine Rolle spielen dürfen.

Dass solche forschenden, nicht von vornherein auf eine multiple Vermarktung abzielenden Arbeitsweisen so oft in keine ökonomische Kategorie passen – und damit Auftraggeber und Kalkulatoren überfordern –, bestätigt nur erneut, wie „anders“ vieles passieren müsste, als es die „normalen“ Mechanismen erlauben. Projekte machen präzise Zusammenhänge zwischen (Arbeits)form und Inhalt sichtbar als strukturelle Fragestellungen an Institutionen. Das Pathos der „Grenzüberschreitung“ ist dabei überflüssig, denn Grenzen sind ohnedies etwas Fiktives. Rückblicke führen vor Augen, dass es nicht um ein ständiges Neubeginnen gehen muss, zeigen aber auch, wie viele kraftvolle Strömungen immer wieder abbrechen, verwässert werden, erst auf Umwegen wieder Struktur gewinnen. Im Mai 1968 etwa war die Eröffnung der 14. Mailänder Triennale für Architektur und Design (Motto: Die große Zahl) von protestierenden Studenten verhindert worden. Hans Holleins bravourösem österreichischem Beitrag hat dieser Boykott nichts anhaben können, als Medienereignis blieb er unangreifbar. Im Katalog lässt sich in Erinnerung rufen, was damals thematisiert worden ist. Supermarkt, Abfall, Akten, Schneesturm, ein gekühlter Gang, Gedränge, Frustration, Bevölkerungszunahme, Ausweglosigkeit, Mikrokosmos, Isolation – Individualisation, ein Spritzgussautomat, Brillen, Sitze, 36 Menschen mit dem Namen Österreicher, 360 Schneekristalle oder 16 einer abbrennenden „Smart“-Zigarette gewidmete Seiten verweisen weiterhin darauf, wie einmal mit dem sperrigen Thema „Austria“ umgegangen worden ist. Die Großflächenmalerei stammte übrigens von Oswald Oberhuber, das Austriennale-Dress von Helene Hollein, die Schrift von Ernst Graf, die Kataloggestaltung von Hans Hollein und Tino Erben (Fotomodell: Katharina Noever, Fotos: Franz Hubmann u.a.). Dann geschah aus lokaler Sicht lange nur mehr sporadisch etwas (zum Beispiel „Design ist unsichtbar“, Linz 1980). Niemand hat sich offenbar zur Fortsetzung internationaler Initiativen durchringen können. Erst 1992, also 24 Jahre später, ist in Mailand wieder eine von Wien aus

konzipierte Beteiligung zustande gekommen – mit Otto Kapfinger als Kommissär und Eichinger oder Knechtl als Gestalter. Resultat: Der österreichische Beitrag für die als „Transit 18“ bezeichnete Ideenpräsentation (für die 18. seit 1923 stattfindende Triennale) hat sich gerade wegen seiner Kompliziertheit von vielem unter nationalen Präsentationszwängen Zustandegewonnenen höchst positiv abgehoben. Dinge wurden ernst genommen, Verhaltensweisen ohne Zynismus komprimiert: Architektur und Design als sparsame Inszenierung von Möglichkeiten, um Fragen und Lösungsvarianten weiterzuverfolgen. Man merkte, dass lange an Überlegungen gearbeitet worden ist, dass sie fortgesetzt werden, als Durchdringung von „rationalem“ und „wildem“ Denken, das auf die dauernd besprochene, aber weggeschobene Notwendigkeit abzielt, in der künstlich werdenden Welt zivilisiert-ökologische Strategien durchzusetzen. Vom Unsinn einer lustigen „Freiheit durch Objekte“ (sprich: Konsumartikel) wurde nichts spürbar, auch nichts von hochmütig-moralischen Designansprüchen und EGO-Manifestationen. Die Räume, die sich gedanklich geöffnet haben, mittels zweier Videowände, eines großen, kreisringförmigen Tisches und dreier Glascontainer (für die in dreiwöchigem Rhythmus wechselnden Ausstellungsbeiträge von PRINZGAU/podgorschek, Michael Loudon/Markus Koch, Simon Wachsmuth und PAUHOF/Wolfgang Pauzenberger/Michael Hofstätter) signalisierten, dass es um lakonische, also nicht geschwätzige Blickpunkte ging. Neben Essen, Musik, dem Formenden, dem Intuitiven ist vor allem das Wasser als Forschungsthema herausgestellt worden, durch Nachforschungen zum Lebenswerk des praktisch unbekanntem österreichischen Wasser- und Energieforschers Viktor Schauberg (1885–1958), dessen Implosions- und Bewegungstheorien exemplarisch für neue, aber „auf der Hand liegende“ Denkweisen stehen könnten. Selbst Militärmächte im und nach dem Krieg haben dafür mehr Interesse gezeigt als später irgendwelche angeblich an Energie und Forschung interessierte heimische Institutionen. So gesehen wurde „Transit 18“ zum Doppelpunkt, denn es ist eine Projektkultur eingefordert worden, in der – durch entsprechende Herausforderungen und Auftragslagen – Untersuchungen dieser Art eine Eigendynamik bekommen könnten. Wie plump etwa seitens der EU-Macht Deutschland solche Intentionen gesehen wurden, hatte bei der Eröffnung Ex-Bundespräsident Karl Carstens vorgeführt, mit bombastischen Goethe-Vergleichen und lautem Hinweis auf den Faust, den Giorgio Strehler gerade für Mailand inszeniert hatte (weil dort anscheinend schon alles drinnen steht). Ein

Kulturminister wie Rudolf Scholten hingegen war auch gedanklich durchaus präsent; aber viele mit ihm diskutierte Projektlinien konnten angesichts der Umstände nicht wirklich ins Laufen kommen.

In den gut zehn Jahren seither haben sich die Gewichte neuerlich verschoben. Forschende Ausstellungen finden, wenn überhaupt, irgendwo anders statt. Unser gemeinsames Projekt, die Intentionen des merkwürdigen Wasser- und Energieforschers Viktor Schaubberger weiter zu verfolgen und aktuelle Fragen einzubeziehen, war trotz einigem Bemühen nirgends auf ein budgetär wirksam werdendes Interesse gestoßen. Karl Schwanzers 20er Haus, das frühere Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, würden Eichinger oder Knechtl gerade der Architektur und seiner Geschichte wegen für derartige Vorhaben für höchst geeignet halten; als Stützpunkt für Research, ohne den kein Kultur-, Kunst- oder Museumsbetrieb auf Dauer auskommen kann. Unsere Vorstellungen von Transdisziplinärem, von visuellen und verbalen Erkundungen in Zwischenräumen also, treffen sich latent; die Strukturen dafür müssen wir uns, trotz Einbindung in Universitäten, jeweils immer selbst schaffen.

Eine erfreulichere Art von Privatisierung ist das von Eichinger oder Knechtl für den Bildhauer Manfred Wakolbinger und die Schmuckkünstlerin Anna Heindl realisierte „Haus für ein Künstlerehepaar am Wasser“ (2003). Das „Leben auf dem Lande“ wird dabei einvernehmlich als Sonderfall von Urbanem begriffen. Der Zentralraum ist eine großzügige Loftsituation mit mehreren Ebenen. Die Fenster sind so gesetzt, dass sich jeweils Blicke „in Fotoarbeitsqualität“ ergeben, wie Gregor Eichinger betont. Kunst ist mit einer Selbstverständlichkeit präsent, die nicht an ein Sammeln denken lässt. Werke von Brigitte Kowanz, Eva Schlegel, Franz Graf, Peter Kogler, Margherita Spiluttini, Hubert Schmalix, Herwig Kempinger werden zum Teil der Architektur, der Räume an sich. Roher Beton und weiche Materialien geben Blick- und Tastgefühlen Halt. Die kleineren Räume haben bewusst Möbelqualität, um eine veränderbare Benutzung zu ermöglichen. Das Auto steht, wie ein Haustier, in einer integrierten Glasgarage. Ein Gästeblock aus Holz schafft abgesonderte Privatheit. Terrassen bieten Alternativen zum Garten. Die Außenhaut des Hauptgebäudes ist aus Aluminium, rund gewölbt, von der Form her an ein Fluggerät oder ein Schiff erinnernd. Der äußeren Glätte wird innen das Raue des Betons entgegengesetzt; Tast- und Sichtqualitäten der Form schaffenden Raumbegrenzungen verhalten sich also bewusst umgekehrt dazu, wie es normal üblich ist.



New York, 2001

Hundertprozentige Akzeptanz erzeugt zwangsläufig Depression

Gespräch mit Helmut Lang über visuelle Kultur

Für die New York Times sind er und Vivienne Westwood seit Mitte der neunziger Jahre die zwei Pole des Modeplaneten. Sein berühmtes *rubber dress* hat The New Yorker kryptisch als „demure and erotic“ bezeichnet und in spaltenlangen Superlativen darüber geschrieben: „Helmut Lang, the hero of the ‚counter-couture‘“, „the ideal vanguard designer to herald the next big thing“; seine Eleganz funktioniert „in a slightly fucked-up way“. Den Guardian wiederum faszinierte „the quiet man of fashion“ und „the almost brutal simplicity of Lang’s work“; „his fashion shows are fast, efficient and downbeat“. Hier kommen primär seine Denkweise und das Arbeiten in einer rasanten, hypertrophen Branche zur Sprache.

Wahrgenommen werden – war meine Einstiegsfrage in einem langen Gespräch, das in gegenseitiger Abstimmung zum folgenden Textkonzentrat montiert worden ist – doch vor allem die Bilder von Helmut-Lang-Modellen und sie zeigen schon durch diese mediale Präsenz Wirkung, als markante oder eben fast unmerkliche Eingriffe in visuelle Gewohnheiten. Dem konkreten Produkt begegnet man dann ganz anders. Ist diese Differenz zwischen Bild-Welten und konkreter Körperlichkeit, zwischen Images und erzeugtem Befinden eine Frage, die dich beschäftigt?

Helmut Lang: Durchaus, nur ist klar, dass das niemand steuern kann. Die Bilder, die da produziert werden, sind die Sichtweisen anderer Leute auf meine Entwürfe und Kleidungsstücke und daher habe ich ein ambivalentes Verhältnis dazu. Manchmal sieht es eben genauso aus, wie ich es gerne möchte, aber das kommt nicht oft vor, meistens sind es Interpretationen, mit denen man letzten Endes nichts zu tun hat. Dieser Freigabe entkommt aber keiner, auch ein Maler nicht, dessen Bild irgendwo als Dekoration landet. In der Mode geht diese Freigabe noch viel weiter, durch die Reproduktionen, die Medien und natürlich auf der Straße, im öffentlichen Raum.

Für die Ausprägung ästhetischer Codes würde es eigentlich reichen, sich voll auf die Erzeugung von Bildern zu konzentrieren und die Produkte als Nebensache, als Kleinserien für Freunde oder sonst wen zu betrachten.

Damit würde ich weit entfernt von dem bleiben, was sich mit heutigen Möglichkeiten machen lässt. Im Gegenteil: Mir ist das konkrete Bekleidungsstück so wichtig, dass ich es gar nicht besonders schützen möchte. Mir liegt sogar sehr daran, dass meine Sachen weiter verwandelt, in neuen Kombinationen verwendet werden. Eine solche Großzügigkeit muss man einfach zulassen, um die künstlerische Arbeit und den ganzen Austausch nicht zu beschränken. Wir beschäftigen uns daher auch nicht mit bloß produktbezogenen Bildbotschaften. Die sind eher Sache von Leuten, die im großen Stil Modemanagement machen, bei denen es also weniger um eine innere Haltung zur Notwendigkeit der Mode geht als vielmehr um Geschäftsmäßigkeit. Auch das ist wichtig und beides kann nebeneinander existieren. Weil aber alles, was in die Medien kommt, bereits eine Kommunikation mit jemandem ist, versuche ich, wo immer es geht, Freiräume auszuweiten, mit Fotografen, mit Redakteuren, die etwas unbeschnitten und unbeeinflusst gestalten können. So was wird nur auf eine sehr persönliche Weise möglich. Ansonsten muss ich mit dem, was geschieht, einfach leben. Erst aus der Summe, der Mischung von Veröffentlichungen zeichnet sich langsam ein Bild ab, annähernd so, wie man es haben möchte.

Im lärmenden, eher hysterischen, professionell mit Mode, Medien, Shows befassten Segment der Gesellschaft wirkt deine vergleichsweise zurückhaltende, fast schüchterne Persönlichkeitsinszenierung und das Arbeiten mit einem sehr kleinen Team wie ein neues Spezialistentum, von dem man kaum glauben kann, dass es funktioniert. Es funktioniert aber ...

Ja, nur eben anders als bei denen, die zwanzig Jahre vor mir angefangen haben. Dieser langsame Zugang und der sorgfältige Umgang mit der Öffentlichkeit hat viel mit den Erfahrungen während meiner Wiener Anfangszeit zu tun. In Paris habe ich dann schon sehr genau gewusst, wie ich das ausleben möchte. Dass es länger dauert, wenn man sich nicht sofort und gewalttätig dieser Szene aussetzt, ist klar. Bei mir ist das auch keine Verweigerung. Ich wollte und konnte einfach Dinge, die mir lächerlich erschienen sind, nicht machen. Die daraus entstandene

Qualität wird jetzt so geschätzt, gerade weil sie sich ins Gegenteil verkehrt hat. Es braucht aber auch die extrovertierten Stars, als Elemente der Bewegung und der Vielfalt, vor allem in der Mode. Nur wollte ich mich in keines dieser Klischees hineinpressen lassen. Der Rest hat sich sozusagen von selber ergeben.

Erstaunlicherweise ist Wien dein zweiter Standort geblieben. Kann das – um es antidepressiv auszudrücken – damit zu tun haben, dass einem hier in der Mode genauso wie in vielen anderen Bereichen selten Angebote gemacht werden, man also auch wenig Verführungen ausgesetzt ist?

Sicher. Für mich hat diese Stadt viel Positives, solange ich nicht darauf angewiesen bin, hier anzufangen oder hier zu bleiben. In meinem Sektor nur da etwas zu machen, halte ich inzwischen für unmöglich. Lokal zu denken reicht heute einfach nicht mehr. Durch die Medien sind die Schutzzonen aufgehoben. Bei mir ist es ein regelmäßiges Zurückkommen, um in Ruhe nachdenken und arbeiten zu können.

Ein *basic word* für die Beschäftigung mit Mode wäre für mich „der Blick“, der eigene, der fremde Blick; der kontrollierende, der privilegierte, der unschuldige, der gefilterte Blick. Es könnte auch „der Körper“, „die Bewegung“, „das Material“ oder „das Paradoxe“ sein. Abstrahiere ich damit zu professionsfremd?

Durchaus nicht. Das optische Einlesen ist etwas, was sowieso immer wichtiger wird. Bildinformation sagt mir schnell und präzise, was los ist. Anregungen für Farben, für Materialfragen, was auch immer, kommen vom optischen Einlesen. Die Interpretation, welche Richtung man dem Ganzen gibt, entsteht dann in Gesprächen, aus Gelesenem oder über Musik. Ich meine, der Blick und die Sichtweise sind zwei Dinge. Das unsichtbare Innenleben eines Stücks ergibt sich aus solchen Momenten, wenn auch nicht so abstrahiert-analytisch, wie du das mit deinen Begriffen offenbar meinst. Deswegen glaube ich auch, dass mit Übertreibungen und Exaltiertheit, also mit einem Ausleben, sich ein Thema von selbst erledigt. Mein Zugang ist einfach „Kleidung“ und ihr sensibles Zusammenspiel mit der Person.

Das gerade in Wien oft sehr vehement thematisierte Körperliche und Körperfeindliche – Arnulf Rainer, der Aktionismus, Maria Lassnig,

Franz West, Elfriede Jelinek – steht dazu in einem sonderbaren, quälerischen Kontrast.

Mir bleibt von der Grundeinstellung her nichts anderes übrig, als mich mit dem Körper eher wohlwollend zu beschäftigen. Ich habe ständig direkt mit ihm zu tun. Nur ist das in meinem Fall nicht ausschließlich ein künstlerisches Anliegen, sondern einfach der Ausgangspunkt. Körperfeindlich zu sein ist bei mir schlicht sinnlos, es sei denn, ich beziehe mich darauf kontrovers, um die Dinge vorwärtszubringen.

Damit wären wir bei Zwängen. Bekleidung war immer auch Ausdruck von Vorschriften, Regeln, Anlässen. Die angeblich ausgebrochene Freiheit hat da vieles – in ungewohnt undeutlicher Weise – durcheinander gebracht. Die offensivsten Verkleidungserlebnisse haben sich zum Sport verlagert, wo jede Aktivität ihren eigenen Outfit hat, wie sonst nur beim Militär. Bei der eigentlichen Freizeitkleidung wiederum darf man alles, tut es aber nicht – oder doch.

Dieses „casual thinking“, sich also häufig umzuziehen, hat sich sicher vor dem Hintergrund des größtmöglichen Umsatzes herausgebildet. Ansonsten ist es wieder sehr zweifelhaft geworden, obwohl Derartiges gar nicht so eindeutig abgelesen werden kann. Aus der Distanz gesehen ist es eigentlich meistens unpassend, sich großartig anzuziehen; gleichzeitig ist jede Strenge absurd.

Ist dir die Diskrepanz zwischen dem Eindruck von Würde, der sich zumindest oberflächlich, also vom Gehaben und der Kleidung her, in Ägypten, Indien oder Mexiko ergibt, und unseren Alltagsbildern hier ein Thema?

Als visueller Denker reagiere ich natürlich auch romantisch. Kindheits-erinnerungen an die Männer am Sonntag, in ihren dunklen Anzügen und weißen Hemden, verbinde ich durchaus mit Würde, mit Zusammenhalt. Nur findet das einfach jetzt nicht mehr statt. Dass wir oft den Eindruck von Selbstverständlichkeit haben, je ärmer eine Gesellschaft ist, lässt sich eben nicht auf unsere Situation übertragen. Und mit dem Publikum, das unser Straßenbild bestimmt, habe ich nichts zu tun, weil ich für Abnehmer arbeite, denen Zurückgenommenheit und Subtilität etwas bedeuten, weil mich Menschen interessieren, die mit Kleidung bewusst in einer

sinnlichen Form umgehen, so wie man mit Musik, mit Kunst, mit Literatur umgehen kann. Auf das andere sollte man sich nicht einlassen, weil einem sonst nur eine völlig uneingeschränkte Verzweiflung über die totale Verwässerung von Qualität übrig bleibt, ob das nun Bauten, Produkte oder irgendwelche anderen Dinge betrifft. Diskussionen darüber sind hoffnungslos. Man kann praktisch nur mehr im Kleinen, im Individuellen abgrenzen und definieren.

Umberto Eco hat unlängst in einem Aufsatz über den latenten „Urfaschismus“ (Die Zeit, Nr. 28/1995) die faschistischen Schwarzhemden als äußerst wirkungsvolle Folklore bezeichnet, „weit einflussreicher, als Armani, Benetton oder Versace jemals werden sollten“. Wiederkehrende Vorlieben für schwarz sind davon unbeeinflusst geblieben ...

Man kann etwas immer dramatisieren oder eben einfach darstellen. Ich versuche es einfach: Mode geht von Uniform aus. Das Sakko ist aus dem Uniformrock entwickelt worden. Wir kommen immer wieder auf gewisse Formen zurück. Der Wunsch nach Uniformierung ist eine Seite, der nach Individualismus die andere. Das wechselt sich ab. Wenn beides nicht missbraucht wird, wäre das ganz in Ordnung.

Normal gekleidete Bauern am Feld, ohne ihre traditionellen „Uniformen“, hätten mich früher irritiert, heute empfinde ich Anti-Ethnisches als plausibel, vielleicht, weil diese Art zunehmender Gleichheit wenigstens die eigene Sentimentalität und unseren touristischen Blick, dem keiner so leicht entkommt, in Frage stellt.

Das funktioniert bei mir etwas anders, vielleicht wegen meiner eigenen Geschichte. Ich will da auch nicht klassifizieren. Ich sehe zuerst die Leute, später erst die Kleidung. Schwarze Hose, weißes Hemd, Kittelschürze würden mir wahrscheinlich besser gefallen. Alles, was Form gibt, was konstruiert ist, hat für mich seine Berechtigung. Wichtig ist die Mischung und die Anwendung im richtigen Kontext. Es gibt ja den entspannten Mittelweg und es kommt wirklich darauf an, was jeder aus einer Sache macht, wie er sie einsetzt.

Die Belastung mit Symbolkraft bleibt aber präsent. Beim Lodenmantel ist sie in Mailand weniger stark als in Wien oder in Salzburg. Hannes Androsch in Lederhosen signalisiert etwas anderes als Hubert von

Goisern. Ist das alles egal, also gleichgültig geworden? Issey Miyake hat japanische Traditionen radikal weiterentwickelt. Eine Trachtenorientierung, wie in Österreich und Bayern, mit all ihren latenten Rückbezügen, ist aber anderswo kaum denkbar.

Mit falscher Gesinnung kombiniert ist so was immer schlecht, nur muss man sich der auch aussetzen. Identifikationskleidungsstücke können eine interessante Sache sein. Der Lodenmantel ist ein Klassiker wie der Burberry. Österreich hat einiges davon, wie sonst nur England oder Schottland. Man kann eben nicht allen Leuten in Tracht die gleiche Haltung unterstellen. Mir und wahrscheinlich auch meiner Generation sind solche früheren Berührungsängste nicht mehr so zentral. Wir müssen uns um die jetzigen Erscheinungsformen kümmern.

Das führt mich zu einer anderen Geschichte: zur Suche. Jeder kennt das, dass er trotz des ganzen Angebots nicht das findet, was er sich vorstellt. Deine Arbeit braucht doch diese Art von Defiziten, von selbst gemachtem Druck?

Es ist von Anfang an schon eine Suche, die Suche nach etwas, was nicht vorhanden ist. Ich habe das Glück, dass ich einiges selber entwerfen kann. Dass davon manches den Nerv trifft, hat wahrscheinlich damit zu tun, dass ich mich auf einer ganz anderen Suche befinde als jemand, der etwas zum Anziehen will. Dass dafür Randbereiche immer noch mehr bieten als das so genannte Überangebot, ist ja wohl auch klar.

Zugleich kennen wir aber doch auch die Flucht vor angeblicher Vollkommenheit, vor jedem Over-Design, vor jeder Geschlossenheit, bei der Kleidung genauso wie in unseren Wohnungen.

Erst Brüche machen etwas interessant. Sie aber kokett einzusetzen erzeugt schon wieder Fragwürdigkeit ...

... eine Fragwürdigkeit, die dauernd dazu führt, dass anderen etwas hingestellt wird, sich aber gerade die, die sich auskennen, kaum noch einem Architekten oder Designer unterwerfen. Grundmuster ist doch ein Sicheinrichten im Fragmentarischen.

Das ist ein wichtiger Aspekt. Ich glaube, es ist einem heute einfach

bewusst, dass du im Großen keine Eingriffsmöglichkeiten hast. Du kannst dich also nur ganz auf dich konzentriert ausdrücken, Verschiedenes auswählen, Verschiedenes zusammensuchen. Vollkommenheitsansprüche sind mir sowieso verdächtig. Man muss sich auch von diversen Anweisungen befreien. Es geht um dein Leben. Für ein Geschäft nehme ich mir einen Architekten, für die Wohnung nicht. Und noch etwas: Architektur und Mode haben im Grund überhaupt nichts gemeinsam. Wenn Kleidung ins Skulpturhafte geht, verliere ich daran komplett das Interesse. Die Kostüme von Schlemmer – das war es dann. Der Ausgangspunkt und die Bedürfnisse sind zu verschieden. Wenn sich Architekten plötzlich mit Mode beschäftigen, heißt das noch lange nicht, dass es um eine gemeinsame Sache geht. Und beim Reden von „Architektur für den Körper“ wird mir eher übel. Bei Kleidung ist das Unsichtbare das Wichtige.

Lassen wir alle abwertenden Bedeutungen von Mode und modisch beiseite, die ein eigenes Thema wären, und schauen nur auf die Komplexheit, die sich einem da bietet, mit vielen Bezügen zur generellen Situation. Über ein nonverbales Agieren, sozusagen ein Denken durch Tun, die Dinge und ihre Wertigkeiten zu beeinflussen, erscheint da oft als wichtigste oder sogar letzte Möglichkeit. Es herrschen die Bilder und die Dinge, trotzdem sprechen wir miteinander.

Sicher, der Bereich Mode und Bekleidung ist so komplex, dass sich daraus schon einiges ableiten lässt. Trotz der irrsinnigen Verbreitung von allem, die völlig auf Kosten der Qualität gegangen ist, entstehen Einflusspunkte, die etwas bewegen. Das muss man sehen als Gegenpole zur verheerenden Verarmung der textlichen und bildlichen Qualität. Durch die Dominanz der Bilder treffen vergeudete Texte die Sache härter als schlechte Fotos. Zugleich gibt das Verschwinden des Wortes ihm wieder eine größere Bedeutung.

Trotzdem kreist unser Gespräch um Fragen einer visuellen Kultur, fast so als ob es tatsächlich primär um Ästhetisches ginge.

Ich wehre mich gegen solche Entgrenzungen. Visuelle Kultur ist so viel. Das ist nicht mein Thema. Mein Thema ist die Auseinandersetzung mit Kleidung. Von dort geht alles aus, was vielleicht anders ist, unwienerisch, doch wienerisch, jedenfalls unmodisch. Ich als Person habe sehr viel mit Mode und Kleidung zu tun und gleichzeitig gar nichts. Das ist

die Kontroverse, die das interessant macht. Ich überlege mir vieles anders, als das bisher üblich war; das macht die Sache vielleicht universell. Eine solche Universalität ist mir viel wichtiger als Bezüge zur Geschichte der Bekleidung, auch wenn es da noch so einen großen Fundus gibt. Mit Kultur muss man sich auf vielen Ebenen auseinandersetzen, also nicht losgelöst von ihren unmenschlichen Seiten.

Wie bewertest du für dich die Kraft von eigenständigen, anonymen, von niemandem konzipierten Bekleidungsformen, die ja bei dir in einer akzeptierten Weise Verwandlungen erfahren? Vieles passiert sowieso und transformiert sich dann, inklusive Maskierungen, Dekoration, Verkleidung.

Das ist eben das Bewegliche, Komplizierte, Urbane, das sich nicht auf irgendwelche Nenner bringen lässt, vom Sado-Maso-Bereich über die Tattoo-Szene bis zu Punkern, Irokesen, Techno. Wegen anderer Ausgangspunkte hat vieles mit Bekleidung nur ganz entfernt zu tun. Aber natürlich ist das Schicksal all dieser Leute, die sich auflehnen und abheben, dass sie sich selbst wieder zu einer modischen Aussage zusammenfinden. Das hält die Mode in Bewegung, obwohl das Ganze wieder sehr unmodisch ist. Weil sich das alles viel zu unkalkulierbar bewegt, musst du sehr wachsam sein und dich mit verschiedenen Dingen auseinandersetzen, nicht immer bis zum Exzess, aber verfolgt von deinen Zweifeln. Alle guten Leute hinterfragen immer sofort, was sie gemacht haben, und bleiben trotzdem auf ihrem Weg. Ich glaube auch, dass eine gewisse Gelassenheit dazugehört. Eine angstvolle Haltung ist immer ein Problem. Das wird doch sogar an diversen Generationsprägungen sichtbar.

Wir sind jetzt [1996] beide an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien tätig; ergeben sich aus dieser Lehrerfahrung bei dir zusätzliche Perspektiven?

Ich wollte eigentlich nicht unterrichten. Ausschlaggebend war unser Freund Kurt Kocherscheidt, der immer betont hat, wie wichtig es für ihn während des Studiums gewesen ist, dass einzelne Leute da waren, mit denen er sich auseinandersetzen konnte. Nach seinem Tod habe ich aus Sentimentalität diese Professur angenommen, auch mit der Aussicht einer weiteren Erfahrung. Daher geht es mir primär darum, ein kompetenter Gesprächspartner zu sein und den ganzen Bereich abzuklären.

Anleitungen sind nur Fallbeispiele, weil sich alles ständig ändert. Wo ich mich normal bewege, geht es sehr vital zu, energiegeladen; im Vergleich dazu ist so eine Schule fast ein Vakuum, aber das hängt auch mit der allgemeinen Situation zusammen. Ich selber bin jedoch nur an einem aktiven Austausch interessiert; wir haben die Klasse daher sofort in meinem Sinn international vernetzt, auch um einen Raster für ein offensives Learning by doing zu haben. Zugleich lehne ich viele sinnlose Angebote ab. Wien hat die entsprechenden Strukturen nicht; man kann aber heute längst als Nicht-Franzose Mode machen. Neben der fachlichen Ausbildung geht es vor allem um ein Querdenken, also um die Chance, jemand zu werden, der morgen aus einer ganz anderen Sicht arbeitet und sich durch Experimente darauf vorbereitet.

Die sonderbare Wiener Pseudo-Mode, um die sich hier das Spiel dreht, inklusive staatlicher Förderungen, hat immer wieder Impulse zugeeckt; trotz Traditionen im Sinn von Loos, Knize & Co.

So unentschlossen, wie sich das im Moment darstellt, war das noch nie. In den achtziger Jahren gab es relativ viel Bewegung, die zu nichts geführt hat, wie man weiß. Jetzt fehlt das Geld. Man müsste den großen Wirtschaftsfaktor Textil, also nicht nur Mode, im Blick haben, als Teil der Gesamtstruktur. Dafür sind gut ausgebildete Leute notwendig und natürlich grenzüberschreitende Kooperationen. Dann bekämen auch die Betriebe, die für bestimmte Qualitäten ansprechbar sind, neue Impulse. Die Auseinandersetzung zwischen künstlerischer Absicht und industrieller Umsetzung muss, bis hin zum Preis, eben von bestimmten Geisteshaltungen getragen sein.

Auch von einer „offenen“, zumindest beweglichen Haltung gegenüber dem angeblich Femininen und Maskulinen, mit all den kontroversiellen Erfahrungen von Egalität und Polarisierung ...

Logischerweise geht es darum, alte Abgrenzungen sinnvoll aufzulösen um die jeweils „männlichen“ und „weiblichen“ Fähigkeiten zu nutzen und ein komplettes Lebensprinzip möglichst greifbar zu haben – vielleicht als eine Form von geistiger Bisexualität. Es geht um die Freiheiten, damit unkomplizierter umzugehen. Nur werden sie wieder zunehmend von konservativer Seite sabotiert. In der Mode unterscheide ich schon, aber mit einer, wie ich meine, neuen Präzision. Ich strebe nichts Androgynes an,

auch wenn ich so was in allen seinen Bedeutungen gar nicht genau verfolgen kann. Letztlich brauche ich keine solchen Etikettierungen, eher schon die Suche nach einer neuen Definition für Männlichkeit und einer neuen Definition für Weiblichkeit. Es geht also um Haltungen, die nicht auf alte Polarisierungen angewiesen sind und einem ermöglichen, angesichts grenzenloser Informationen und Angebote entspannt zu leben. Ohne sorgfältiges Unterscheiden und Kombinieren wird man aber doch nicht weit kommen.

Also keine Exzentrik, als Entfernung von irgendeiner Mitte, sondern eher eine andere, vielfältige Normalität?

Mein Mitdenken an „Zivilisierung“, das ich zwangsläufig textil umsetze, schließt Exzentrik nicht aus, weil sie ja Dinge oft wirklich vorwärts bringt. Nur muss man auch diese Begriffe von ihren negativen Altlasten befreien. Exzentrik als Absicht: nein; als spielerische Variante mit Zufälligkeiten dazwischen: ja. Wirkliche Exzentrik gelingt eben sehr selten und muss geschützt werden. Wenn du auf das Individuelle, Präzise, Selektive aus bist, kannst du nicht davon ausgehen, dass es jedem gefällt. Hundertprozentige Akzeptanz erzeugt zwangsläufig Depression. Mode steht immer mit einem Fuß in totaler Banalität. Das wollte ich vermeiden, nicht aus Angst vor Banalität, sondern weil mir Mode, so wie sie betrieben wird, zu wenig ist. Dazu gehört, dass ich weder die Absicht habe, in einzelnen Stücken noch in großen Serien zu denken. Du machst eben etwas, von dem du überzeugt bist, und dann passiert etwas damit. Die Sachen kauft, wer einen Zugang dazu hat. Ich sehe für meine Arbeit auch keinen großen Erklärungsbedarf mehr. Trotzdem versuchst du, etwas Einzigartiges herzustellen, das gleichzeitig möglichst vielen, aber wieder nicht zu vielen, gefallen soll.

Sind die Diskrepanzen an in Geld ausgedrückter Wertschätzung für dich ein Problem? Es ist ja keineswegs damit vorbei, dass viele interessante Dinge nur außerhalb oder im Vorfeld kommerzieller Systembezüge möglich sind.

Wenn ich weiß, dass ich neben dem System arbeiten will, weil ich sehr speziell sein möchte, dann laufe ich automatisch Gefahr, dass das nicht so großzügig in Geld umzusetzen ist, als wenn ich es darauf anlege. Wenn man das leben will, kann man sich darüber nicht beklagen. Zögernde

Haltungen sind kein Widerspruch dazu. Ich habe mich lange nicht einmal entschließen können zu sagen, was ich bin, weil gar nicht klar war, ob ich das für länger oder immer machen möchte. Im Übrigen geht es ja nicht nur um vordergründigen Erfolg, sondern um Arbeitsmöglichkeiten – dass man das zur Verfügung hat, womit man weitermachen will. Sehr wichtig ist mir auch das richtige Tempo. Es muss dir Zeit geben, mit Dingen so lange herumhängen zu dürfen, bis doch noch etwas herauschaut. Wenn du dich präventiv nur auf ganz Hochwertiges, auf Essentielles konzentrierst, kommst du zu überhaupt nichts mehr ...

... sozusagen auf die Nachfolge der Jeans?

So etwas ist nicht zu konzipieren. Das ergibt sich einfach. Diese Geschichte schreibt man nicht selbst, die schreibt die Geschichte.

Eine Schlussfrage: Helmut Lang, der Freund des Zufälligen? des Beiläufigen? des Selbstverständlichen?

Ich glaube, dass ich generalistisch denke, mich aber sehr speziell ausdrücke, weil ich mich gerne speziell ausdrücken möchte.



Maria Lassnig: Selbstportrait mit Schlitz. 1971. 50 x 70 cm.
Interieur. 1949. 31 x 45 cm

Selbstportrait mit Schlitzen

Zu Maria Lassnigs Untersuchungen des Physischen und Psychischen

Das „Selbstportrait mit Schlitzen“, eine Bleistiftzeichnung von Maria Lassnig aus 1971, als auch wichtige ihrer Animationsfilme entstanden, hängt seit damals in unserer Wohnung. Ohne den handschriftlich hinzugefügten Titel würde dieses Porträt nicht mit Vorstellungen von einem noch so abstrahierten Menschenbild in Zusammenhang gebracht werden. Beim Dargestellten könnte es sich eher um ein ominöses Lebewesen handeln, um ein unbekanntes Zwischenstadium, um etwas Halbfertiges. Vielleicht ist auch der mikroskopisch verstärkte Blick auf Amöben, Viren, Moleküle gemeint. Nährflüssigkeiten aber brauchen sie keine. Um ein lebloses Ding jedenfalls geht es nicht. Was abgebildet ist, verfügt über Energie. Ob diese natürlichen oder künstlichen Ursprungs ist, bleibt offen. Seinen Sauerstoff bezieht es offensichtlich aus der Luft. Es tritt einem isoliert gegenüber, ohne irgendwelche Artgenossen, wirkt ruhig, keineswegs quirlig; ob es steht, schwebt oder geht, wird nicht wirklich deutlich. Am ehesten hat es eine äußerst vage Ähnlichkeit mit einem Frosch, einer Comic-Figur, einem Alien. Mit seinen drei Beinen, die aber genauso etwas von Tastgeräten an sich haben, scheint es sich leichtfüßig bewegen zu können, vielleicht sogar die Wände hoch. Einen Körper in gewohntem Sinn hat es nicht; das, was als Kopf erkennbar wird, ist unmittelbar auf den Bewegungsapparat aufgesetzt. Eigentlich besteht jener nur aus einem qualligen Hals und einem ausladenden, schließlich zugespitzten Haupt, wie bei einer Schlange oder Echse. Mit etwas alchemistischer Fantasie entsteht der Eindruck, dass er auf einem Dreifuß ruht, also im Labor hergestellt sein könnte, ihm direkt entsprungen ist. Dort wo ein Gesicht hingehören würde, ist es leer – nur ein deutlich schattierter Schlitz ist unmerklich zu einem Lächeln geöffnet. Es ist ein mysteriöses Lächeln, böse und fröhlich, einladend und lauernd, Lichtjahre von dem der „La Gioconda“ entfernt. Da es keine Augen hat, lässt sich ein direkter Kontakt nicht herstellen; das Bewusstsein dieses Anderen bleibt gleichsam völlig im Dunkeln. Auch die Vorderbeine haben Schlitze, die jeweils ein Mund sein könnten, genauso aber zugleich Sehorgane. Die Körperoberfläche ist nackt, schutzlos, ohne Haare, ohne Fell, ohne Schuppen. Greifeinrichtungen fehlen. Welches Geschlecht es hat, lässt sich nicht

erkennen. Eine Erotik strahlt es dennoch aus, vielleicht weil es insgesamt dafür empfänglich scheint. Körpergefühle sind ihm durchaus zuzutrauen. Ein Fremdkörper bleibt es trotzdem; aber eben nur für jene, die so empfinden. Niemand kann wissen, inwieweit es nicht von sich glaubt, gut auszusehen, vielleicht sogar schön zu sein. Da Vergleichen entzogen, müsste es sich um die Meinung anderer nicht kümmern. Ob dieses Wesen auf ihm eigene Weise sehen, hören, riechen, fühlen, denken kann, wird jedenfalls nicht sichtbar. Gerade das aber ist sehr wahrscheinlich. Das Animalische lässt jedenfalls nicht so ohne weiteres die Vorstellung aufkommen, es handle sich um den Ausdruck eines ausgedachten Problembewusstseins; und wenn, dann um solches einer anderen Art.

Ob Maria Lassnig in dieser offensichtlich ohne lange Bedenkphasen ausgeführten Skizze eines Selbstporträts – die Konturen sind mit sicherem Strich fixiert, Suchvorgänge haben, als das Raumgefühl verstärkende Elemente, nur flüchtige Spuren hinterlassen – sich tatsächlich als so ein ungreifbares Wesen sieht oder sich hinter dieser Bezeichnung weit über die eigene Körperlichkeit hinausweisende, Tiere, Unbekanntes mit einbeziehende Existenzweisen verbergen, Vorstellungen von komplizierter Körperlichkeit also, bleibt offen. In ihrer lebenslangen Beschäftigung mit solchen Entgrenzungen bestätigt sich diese Intention jedoch entschieden. Es ist ein neuerlicher Versuch, Innerem, als tatsächlich Form bekommender, letztlich aber amorpher Kern, nicht als nebuloses Seelenleben, Gestalt zu verleihen und es mit der Umwelt, mit anderem also, in Beziehung zu bringen. Weder das Gehirn noch Kommunikationsflächen wie das Gesicht, geschweige denn primäre oder sekundäre Geschlechtsorgane dominieren damit zusammenhängende Vorgänge. Als Alien gesehen käme die Entfremdung mit ins Spiel; in radikal entmenschlichter, sich als Leben an sich zeigender Form. Als Konzentrat begriffen, wäre es schlicht eine erweiterte Darstellung des Potenzials von Empfindungsmöglichkeiten. Der ganze Körper sieht, hört, riecht, fühlt, denkt. Dessen aktuelle Deformation als sonderbare Form „mit Schlitzen“ wäre eine Folge des Drucks, Derartiges auszuleben, aber auch Ausdruck der Widerstandskraft, ihn auszuhalten. Die Schlitze könnten auch listige Augen sein. Das „Selbstporträt“ ist also kein Blick von außen, sondern nach außen. „Was als Deformierung der Realität erscheint“, sagt Lassnig selbst zu solchen Formen, „ist keine, weil die Realität auf einer anderen Ebene, der Gefühlsebene, stattfindet.“⁴¹

Ein die Diskussion um Zusammenhänge von Denken und Fühlen prägender Neurologe wie Antonio R. Damasio thematisiert gut zwei Dekaden nach solchen Arbeiten Maria Lassnigs „das körperbewusste Gehirn“; „der Körper im engeren Sinne ist nicht passiv“, heißt es in Präzisierung geläufiger Alltagswahrnehmungen bei ihm, wenn es darum geht, „die Umgebung wahrzunehmen“. Wenn es dem Körper gelingen soll, „Gefahr zu vermeiden, Nahrung zu finden, sich fortzupflanzen und einen Unterschlupf zu finden, dann muss er die Umwelt spüren (riechen, schmecken, tasten, hören, sehen), damit seine Handlungen angemessene Reaktionen auf das darstellen, was er spürt“. Die Vernunft selbst wiederum „scheint auf spezifischen Gehirnsystemen zu beruhen, von denen einige auch Empfindungen verarbeiten: Mithin scheint es, anatomisch und funktional, einen Verbindungsstrang zwischen Vernunft, Empfindung und Körper zu geben.“ Jedenfalls spräche nach neuestem Forschungsstand vieles dafür, „dass Empfindungen die Vernunft nachhaltig beeinflussen, dass die Gehirnsysteme, auf die Erstere angewiesen sind, mit den Systemen vernetzt sind, die Letztere brauchen, und dass diese spezifischen Systeme wiederum mit denen verwoben sind, die den Körper regulieren.“²

Das „Selbstportrait mit Schlitz“ lässt sich, wie Maria Lassnigs Arbeiten überhaupt, als entgrenzt gedachte Forschung begreifen; Forschung mit künstlerischen Mitteln eben. Weil solche Forschungen nicht wissenschaftlich sind, es auch nicht sein wollen, ersparen sie sich gewisse Regelzwänge. Über Visualisieren wird angedeutet, auf eigene Weise präzisiert; Unausgesprochenes, Unausprechbares, Undeutliches kann eine eigene Präsenz bekommen. Insistierende Selbsterforschung zu Beziehungen, Brüchen, Wahrnehmungsweisen „zwischen Vernunft, Empfindung und Körper“ kann hochkomplexe Subtilität fassbar machen, den Erfahrungsraum der Person selbst, sei es nun in Bildern, Texten, Filmen, im Tanz oder in der Musik. Wissenschaft hingegen braucht das wiederholbare Experiment, ein Denken in Regeln und Ausnahmen, statistische Verfahren, Allgemeingültigkeit, Widerspruchsfreiheit. Ihre in sozialen Konsens eingebundene „Paradigmenwechsel“ (Thomas S. Kuhn) haben jedoch längst die Abhängigkeiten, auch des angeblich freien Denkens, kenntlich gemacht. Paul K. Feyerabend hat provokant von „Wissenschaft als Kunst“ gesprochen.³ Kunst und Wissenschaft grenzen sich eher durch Überschneidungszonen als durch Objektivitäts- oder Wahrheitsgrenzen voneinander ab. Durch „visuelle Forschungen“ lässt sich „harte“ Wissenschaft (die Hardware-

Forschung) nicht ersetzen, auch durch „essayistische“ Forschung nicht; die irritierende Nähe der Intentionen und die Querbezüge sind jedoch so latent, gerade unter einander im Auge habenden Exponenten und Exponentinnen beider Felder, dass sie nicht über Gebühr betont zu werden brauchen. Wobei direkte Kontakte oder ein gegenseitiges Verstehen nicht der entscheidende Punkt sind.

Oswald Wiener etwa notierte zur Arbeit von Maria Lassnig respektvoll: „Wir wissen zwar nicht, wo die Grenze für die Vielfalt unserer visuellen Darstellungsmöglichkeiten liegt, doch ist wohl klar, dass sich neue Konventionen nicht in plötzlichen Sprüngen präsentieren. Umso wichtiger ist es zu begreifen, dass hier etwas Existierendes, aber noch kaum je Bezeichnetes beschrieben wird.“⁴ Ihr selbst ist dieses Ringen um zu Bezeichnendes ständige Herausforderung: „Ein Körpergefühl ist optisch schwer zu definieren: wo fängt es an, wo hört es auf, welche Form hat es, rund, eckig, spitz, gezackt?“, schreibt sie dazu; es zu erforschen bringe einen zwangsläufig mit einer „Mystik des Physischen“ in Kontakt. Dennoch würden konkrete Körper entstehen, „die zum Teil eine realistische Ästhetik vermitteln“; und das „bei einer Unternehmung, die mehr nach Forschung als nach Kunst klingt“.⁵

Knapp zehn Jahre nachdem Maria Lassnig künstlerisch zu arbeiten begonnen hatte und kurz nach ihrer ersten Ausstellung in Klagenfurt ist die Zeichnung „Interieur“ entstanden (1949), die ich, wie das „Selbstportrait mit Schlitzen“, häufig vor Augen habe. Sie war damals dreißig Jahre alt. Ein „Selbstporträt mit Zitrone“, ein „Sex-Selbstporträt“ und ein Blatt mit dem Titel „Körperbewusstsein“ stammen ebenfalls aus 1949. Ein Jahr älter ist eine ihrer Zeichnungen von Arnulf Rainer „liegend mit Messer“. Im „Interieur“ wie in den anderen Arbeiten dieser Phase des Übergangs von surrealistischer Orientierung zur Abstraktion und weiter zu erneut Gegenständlichem ist, und erst im Rückblick kann das bewusst werden, enorm viel vom Weiteren bereits vorhanden, als Fragestellung jedenfalls.

Es ging ihr ausdrücklich um ein „Ergründen“, schreibt sie über ihre damaligen Intentionen, „also um ein Zügeln der Leidenschaft zur Farbe“, mit der energetisch verfolgten Absicht, „dass entweder ein absolutes Grau oder eine reine, der Wirklichkeit entgegengesetzte Farbe entstand“.⁶ In der Zeichnung „Interieur“ verzichtet sie auf Farbe. Schauplatz ist ein Bett; die Kochstelle verdeckt ein Vorhang. Ihr Selbstporträt schwebt als abgebrochener Kopf einer Statue im Raum; es könnte sich auch um eine in solcher Absicht hergestellte Büste

handeln. Der Blick ist abwesend, bleibt vom turbulenten Geschehen rundum unberührt. Eine zeichnende Hand kommt gleichsam aus dem Nichts; ein von dicken Strümpfen gewärmtes Bein hängt über den Bett- rand. Wo die zugehörigen Körper sind, bleibt unklar. Einheiten bilden sie nicht. Identität und Integrität der Person scheinen nicht einmal mehr zur Debatte zu stehen. Lebendigkeit ist Sache von Tieren; eine sich aufgeregt räkelnde Tigerkatze dominiert den Vordergrund, am Kopfende des Betts kauert eine weitere. Ein merkwürdiges Zwitter- wesen, das etwas von einer Eule an sich hat, bildet den ruhenden, abge- klärt blickenden Pol im Zentrum. Dort wo normalerweise der Abfall hinkommt, liegt mysteriöses Gekröse; auch Körperteile, eine Hand, sind undeutlich erkennbar. Es könnte sich um Relikte von etwas Tra- gischem handeln. Das zweimal vorkommende Schachbrettmuster ließe sich als Hinweis auf streng geregelte Hierarchien und Bewegungsab- läufe verstehen. Dass die zeichnende Hand sich nicht mit einem Blatt, sondern mit einem Futternapf beschäftigt, lenkt den Blick darauf, was alles Nahrung sein kann. Psychologisches aber wird in die Irre geführt; was zu sehen ist, ist materiell existent. Die Augen des Frauenkopfes sind tot, ihr Leuchten ist künstlich. Nur jene der Tiere lassen einen Blick nach innen zu, sie aber haben, heißt es, keine Seele. Um Fiktio- nen, die auf Künftiges verweisen, handelt es sich offensichtlich nicht. Irgendetwas ist passiert, in Wirklichkeit, als Wirklichkeit. Körper spie- len dabei die Hauptrolle. Solchen Beschreibungen sichtbarer Sachlich- keit gelingt es nicht, und soll es auch nicht gelingen, die im Bild aus- gedrückten Empfindungen wirklich zu fassen oder gar, vielleicht sogar abschließend (also einsperrend, zerstörend) zu erklären. Die Zwi- schenräume, Zonen zwischen Innen und Außen, um die es geht, kön- nen sie aber eventuell freilegen, als sich von Gegenständlichem ablö- sende Möglichkeiten einer gedanklichen Fortführung.

Ein Vierteljahrhundert später ist die Tigerkatze zum Tiger geworden („Mit einem Tiger schlafen“, 1975), Tiere bleiben durchgehend wichtig („Selbstporträt als Tier“, 1963; „Selbstporträt als Ungeheuer“, 1964; „Selbstporträt mit Hund“, 1975; „Fliegen lernen“, 1976). Sie selbst sieht Tiere als ihr „mysteriöse Wesen“; Malerei ist für sie „Urzu- standskunst“. „Ich trete gleichsam nackt vor die Leinwand“, schreibt sie im Katalog zu ihrer Ausstellung auf der Biennale in Venedig 1980, „ohne Absicht, ohne Planung, ohne Modell, ohne Fotografie, und lasse es entstehen. Doch habe ich einen Ausgangspunkt, der aus der Erkenntnis entstand, dass das einzig mir wirklich Reale meine Gefühle

sind, die sich innerhalb des Körpergehäuses abspielen: physiologischer Natur, Druckgefühl beim Sitzen und Liegen, Spannungs- und räumliche Ausdehnungsgefühle – ziemlich schwierig darstellbare Dinge. / ‚Das einzig Reale ist der Schmerz‘ (Kafka). / Wenn ich von dieser Innenarchitektur aus die Brücke zur Außenwelt schlug, die für die Sinnen- und Augenfreude zeitweise als Ausweichprogramm ihr Recht beansprucht, so ging es zuerst vom begrenzten Sehfeld des Augenbogens aus; was auch ein Kind zuerst sieht; seine eigenen Arme und Beine als reales Bild. / Von da an begann die Zweiteilung in Innen- und Außenweltbilder.“⁷

Ihre Arbeiten schließen somit gedanklich an die hundert Jahre vor dem „Selbstportrait mit Schlitzen“ und analogen Skizzen entstandenen berühmten Zeichnungen von Ernst Mach an, in denen er „das Verhältnis des Physischen zum Psychischen“ in dessen Parallelität untersucht hat. Er zeichnet den Augenbogen mit, um den Blick auf seinen Körper, den diesen umgebenden Raum, die Beobachtungsposition selbst, möglichst präzise ins Bild zu bringen, und will so zeigen, „wie man wirklich die Selbstschauung ‚Ich‘ ausführt“.⁸ Das Einäugige entspricht bereits dem Fotoapparat. Machs Zeichnung „funktioniert wie eine Photographie“, „in absoluter Treue zum Seheindruck“ (Rainer Metzger).⁹ Die Betrachtung erfolgt direkt aus dem Körper heraus, mit ihm verbunden. Ernst Machs Hand mit dem Stift findet sich in Lassnigs „Interieur“ von 1949 wieder; nur gibt es dort keinen zugehörigen Körper mehr. Sie kommt unter der Katze (Schrödingers Katze?) hervor. Die in eine nicht einsehbare Kiste gesperrte Katze, die auf Lassnigs Zeichnung frei am Bett liegt, ist nach Erwin Schrödingers Gedankenexperiment von 1935 bekanntlich entweder tot oder lebendig. Der Überlagerungszustand ihrer Teilchen springt erst wegen der Messung durch bewusste Beobachter, bewusste Beobachterinnen, in einen der den Teilchen möglichen Zustände. Körperliches unmittelbar oder quantenmechanisch zu begreifen, als höchst fragile Zustände, schwingt also latent mit, als Unterströmung zur Körperkunst des Wiener Aktionismus gewissermaßen oder zu den Experimenten mit Abdrucken und Eindrücken bis hin zu Franz West. Auch für Forschungen von Alfons Schilling oder Max Peintner, die sich erneut Sehvorgängen zugewendet haben, sind Bezüge zu Ernst Mach und Maria Lassnigs Vorarbeiten wichtig.

„Die Malerin spricht als Körper“, hat Peter Weibel solche Prozesse genannt; signifikant sei vor allem, „dass diese Selbstporträts selten von Selbstzufriedenheit, Selbstgenügsamkeit, Einheit mit sich selbst

sprechen, sondern der eigene Körper immer in Symbiose mit einem Fremdkörper dargestellt wird“. Dieser „Diskurs von Eigenkörper und Umgebungskörper, von Innen und Außen, von der neuen Leibhaftigkeit“ komme bei Maria Lassnig „erstmal direkt in der Malerei zum Ausdruck“. ¹⁰ Dass es sich um „Körpergefühlsbilder“ handle, hält sie für einen Irrtum; „meine realistischen Bilder, in denen meine Selbstporträts von außen gesehen dargestellt sind, und ihre Beifügung von Tieren und Gegenständen“ seien, heißt es in einer Notiz, „eine Gegenüberstellung von außen gesehener Welt zur physischen Empfindungswelt“. ¹¹ „Meine Zeichnungen haben mehr Freiheit und Beweglichkeit in sich als die Ölbilder“, notiert sie ein andermal lakonisch, „weil ich ein Blatt Papier, das wohl auf einer harten Unterlage sein muss, besser platzieren kann, auf meinen Knien, auf dem Bauch im Bett, auf dem Tisch, am Boden, am Sessel, und ich selbst davor kann alle möglichen Stellungen einnehmen, was mir mit einer aufgespannten Leinwand nicht oder nur schwer möglich ist.“ Ihre Glücksgefühle empfindet sie als Sprung von innen nach außen: „Jede Zeichnung ist ein Triumph über die Unruhe der Welt.“ Reflexion bleibt auf irritierende Momente angewiesen: „Zweifel und Gewissheit in der Kunst: Da es sowieso nur subjektive Erkenntnisse gibt, dürfte es auch keine Zweifel geben. Das Seltsame ist mir aber die Gewissheit.“ ¹² „Die Feder ist die Schwester des Pinsels“, so nennt sie die im Jahr 2000 herausgebrachten Extrakte der Tagebuchnotizen. ¹³

Ihr Forschen will sich nicht an Vorsätze klammern: „Die Absicht wäre etwas Bestimmtes, im Wege Stehendes. Ich habe aber etwas Unbestimmtes als Anfang, das ich erst während der Arbeit bestimmen möchte, etwas Geheimnisvolles, das ich zu verdeutlichen mich bemühe, damit es, wenn es da ist, mich überrascht.“ ¹⁴

- ¹ Maria Lassnig: Notiz 1982. In: Museum moderner Kunst / Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.): Maria Lassnig. Wien 1985, S. 71.
- ² Antonio R. Damasio: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn (New York 1994). München 1995, S. 298, 300f., 325.
- ³ Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen (Chicago 1962). Frankfurt am Main 1973 / Paul K. Feyerabend: Wissenschaft als Kunst. Frankfurt am Main 1984.
- ⁴ Oswald Wiener: Notiz 1989. In: Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle. Texte von Maria Lassnig und Oswald Wiener. Ausstellungskatalog Galerie Ulysses. Wien 1992, S. 50.
- ⁵ Maria Lassnig: Notiz 1982. In: Maria Lassnig. 1985, a.a.O., S. 70.
- ⁶ Maria Lassnig: Akademie- und Nachkriegszeit. In: Maria Lassnig. 1985, a.a.O., S. 18.
- ⁷ Maria Lassnig: Notiz. In: Maria Lassnig. Katalog Biennale Venedig 1980. Herausgegeben von Werner Hofmann und Hans Hollein. Wien 1980, S. 47.
- ⁸ Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen (9. Auflage, Jena 1922). Darmstadt 1985, S. 15f. (diese Zeichnungen Ernst Machs sind „etwa um 1870“ entstanden).
- ⁹ Rainer Metzger: Die Leiterfahung ist die Leiberfahung, Das Prinzip des Indexikalischen. In: neue bildende kunst. Berlin. Heft 5 / 1997 (dort wird auch der Brückenschlag von Ernst Mach zu Maria Lassnig oder Franz West thematisiert).
- ¹⁰ Peter Weibel: Die Malerin spricht als Körper. Zur Körpersprache von Maria Lassnig. In: Museum moderner Kunst / Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.): Maria Lassnig. Wien 1985, S. 123, 127.
- ¹¹ Maria Lassnig: Notiz. In: Maria Lassnig. 1992, a.a.O., S. 10.
- ¹² Maria Lassnig: Notizen. In: Maria Lassnig. 1992, a.a.O., S. 3, 22, 26.
- ¹³ Maria Lassnig: Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1997. Köln 2000.
- ¹⁴ Maria Lassnig: Neuere Bilder. In: Maria Lassnig. 1985, a.a.O., S. 121.



Béatrice Stähli: Metamorphose II. 2000.

Federn, Aluminium, 35 drehbare Achsen, Elektromotor. 86,5 x 193 cm

Federzeichnungen

Béatrice Stähli und ihre Relikte aus der Vogelwelt

Eine gefundene Feder macht Freude. Nur wenige Objekte können das auf so unmittelbare Weise. Als Zeichen des Fliegens verweist sie auf Möglichkeiten, auf Leichtigkeit, auf ein Schweben. Sie verbindet mit Vorstellungen davon, wie sich der Raum im Flug verdreht und wölbt und alle Horizonte, alle Perspektiven den Bezug zu einem fixen Standpunkt verlieren. Die Feder ist Symbol für die Negation alles Schweren, aller Behinderungen, für müheloses Abheben und kontrollierbares Fallen. Dass sie dem Vogel und nicht dem Menschen gehört, hat dieser immer als ungerecht empfunden. Vögel nachzuahmen ist eines seiner beständigsten Ziele geblieben. Weil Federn ein Fliegen ermöglichen, Schutz vor Hitze, Kälte, Nässe bieten, zugleich Tarnung und Schmuck sind, ein komplexer Kosmos kommunikativ-erotischer Signale, können sie als „Artefakte“ einer eigenen, anderen Welt gesehen werden. Diese Welt der Adler, Falken, Tauben, Paradiesvögel, mit ihrem großen Einfluss auf jedes Symbolisieren, hat Muster geprägt, selbst Muster utopisch-mobiler Gesellschaften, die glauben, ihre Regeln längst gefunden zu haben. Aber sogar in der Vogelwelt sehen die mechanisch-reflexhaften Abläufe bloß wie Freiheit aus. Geheimnisse hat jene dennoch viele bewahrt, denn trotz aller Erfolge beim Erforschen und Kopieren ist keineswegs aufgeklärt, wie Vogelschwärme ihre kollektiven, rasend schnellen, oft völlig unmotiviert erscheinenden Flugmanöver koordinieren oder wie die Navigation der Zugvögel funktioniert.

Die große Federsammlung, auf die Béatrice Stähli in ihren neuen Arbeiten zurückgreift, stammt aus der Zeit, bevor begonnen wurde, mit Schutzbestimmungen der Dezimierung gefährdeter Arten erste Grenzen zu setzen. Sie wertet solche Relikte auf, fast wie Reliquien, und bestärkt sie in der melancholischen Ausstrahlung, die sie haben. Was sie auf den ersten Blick repräsentieren, wird jedoch durch die Art der Präsentation auf lakonische Weise minimalisiert und verwandelt. Die Exotik des Materials, mit ihrer Verführung zu stereotypen Bildern von Schönheit, von Stolz, von natürlicher Freiheit, die jeder ursprüngliche Federschmuck auslöst, wird durch ihre Transformationen einem gegenwärtigen, differenzierenden Blick ausgesetzt.

Bewusst bleibt, dass trotz aller Dekonstruktion romantische Zugänge Bedeutungen prägen. Zugleich wird als Irritationsmoment präsent, dass mit den Federn und zugehörigen Assoziationen viel passiert ist, denn mehrere an einem Ort gefundene Federn sind meistens Hinweise auf eine Tragödie, ob in der Natur oder in einem Lager, bereitgestellt zum Verkauf. Zu etwas Künstlichem erklärt und als Ware gehandelt, verwischen sich die Unterschiede zu Natürlichem. Manchmal entsprechen Farben und die Zeichnung der Federn noch dem Originalzustand, manchmal sind sie im Nachhinein verändert. Was wie etwas Seltenes aussieht, wird kostbarer, teurer. Grau-Schwarz-Schattierungen gelten als zu alltäglich, vor allem bei Vögeln. Mit solchen Differenzen operiert sie, damit das Material sich seine Geltung selbst schaffen kann. Es ist, was es ist. Montiert zu Federflächen, zu Federkörpern, kann es zeigen, wie subtil es Licht reflektiert, selbst wenn es gefärbt worden ist, und wie nuanciert seine Eigenschaften an Funktionen erinnern, die sie einmal gehabt haben.

Unter Vögeln ist der auffälligere Schmuck manchmal weiblich, manchmal männlich; unter Menschen war der prächtigste Federschmuck für Häuptlinge, für Könige reserviert, die damit imponieren wollten. Die Feder selbst hat eine weibliche Aura behalten.



Christian Ludwig Attersee: Ich schneide das Samenzickzack. 1981. 121 x 96 cm

Zwischen hart und weich

Attersee-Sätze mit Ergänzungen

Attersee: Ich bin von der Untersuchung der nahe liegenden Dinge ausgegangen: Essen, Trinken, Sexualität, Schönheit, Kleidung, Wetter und Wasser. Es geht um die Beziehungen gleichwertiger Dinge, um Verbindungen, um Verwandtschaften – in der Kunst, im Alltag. Farben rühren. In der Suppe rühren. Das Weiche und das Harte.

Zweck und Zierde gehören zusammen. Alles anwenden. Alles benützen. Bei mir kommt alles aus dem Leben, nicht aus der Kunstgeschichte. Schönheit ist etwas, das man nicht erwischt. Sie funktioniert mehrfach, durch Intensität, durch Umdeutbarkeit, durch Entsymbolisierung; nie so, wie es einem gesagt wird. Denn: Sprache ist eine Degenerationsform des Sehens. Dass Sprache das grundlegende Strukturmuster ist, stimmt einfach nicht.

Dem Erforscher der „Traurigen Tropen“ sind manchmal die jenseits diverser Grenzen aufgespürten Situationen so erschienen, „als hätte sich eine gesamte Kultur in zärtlicher Leidenschaft den Formen, Substanzen und Farben des Lebens hingegeben, als hätte sie dem menschlichen Körper jene ihrer wesentlichen Schöpfungen bestimmt, die zugleich am dauerhaftesten und am vergänglichsten sind.“ Bei seinen „guten Wilden“, den Boróros, von denen hier die Rede ist, hat Lévi-Strauss ein so starkes Bedürfnis festgestellt, sich zu schmücken, „dass die Männer stets irgendwelchen neuen Schmuck erfinden“, für sich und von ihnen beschenkte Frauen. „Viele tragen Kronen aller Art auf dem Kopf, Bänder aus Fellen mit Federn geschmückt, geflochtene und ebenfalls mit Federn verzierte Ringe, in Holz gefasste Jaguarkrallen. Doch um sie in Begeisterung zu versetzen, genügt auch weniger; ein Band aus getrocknetem zufällig gefundenem Stroh, das dann rund gepresst und bemalt wird, dient als ephemerer Kopfschmuck, mit dem der Betreffende so lange herumspaziert, bis irgendein anderer zufällig gefundener Gegenstand seine Einbildungskraft zu fesseln vermag. Statt Dinge am Boden zu suchen, sammelt er vielleicht zur Abwechslung Baublüten.“

Solche isolierten Bilder der Lebensfreude bleiben in ihrer Romantik kraftlos, verstören nicht einmal mehr, weil sie verlorene, auf Exotismen

angewiesene Wirklichkeiten festhalten. Sie zu zitieren erinnert höchstens an Dimensionen von Künstlichkeit und an die lustlose Transformation von Konventionen. Während die Klischees entstehen, ist das Original längst zugrunde gegangen. Weder am Ort des Geschehens noch hier und jetzt wird irgendjemand neuerlich zum Beteiligten werden. Die Wiederholbarkeit solcher Szenarien hat sich verflüchtigt, der Raum für Erfindungen definiert sich anders, losgelöst von Selbstverständlichkeiten. Das Versagen dabei ist Multiplikationen unterworfen; die Rechnungen gehen automatisch auf, ohne Bezug zu Gegenwelten. Ganz drinnen im Natürlichen kommt das Künstliche zum Zug; die Desoxyribonukleinsäure, als Träger der genetischen Information, ist nicht mehr auf Sexualität angewiesen. Zellen vermehren sich künstlich, lassen sich kombinieren und manipulieren, erzeugen eigene Nachkommen. Vorerst heißen sie alle noch harmlos Klon: der Trieb, der Schössling, der junge Zweig.

Die Inuit hingegen kennen fast hundert Ausdrücke für Schnee, für etwas also, mit dem sie sich ununterbrochen beschäftigen, an dem ihnen jede Nuance seiner Erscheinungsformen wichtig ist – zwischen Frieren und Schmelzen, Eis und Wasser, Sonne und Nacht, zwischen hart und weich. Solche Genauigkeit im Benennen bezeugt, wie ernst bisweilen Materie und Mächte genommen werden. An den Phrasen tendenziell heißer Gesellschaften ist etwas anderes auffallend, der Hang zu moralischen Polarisierungen, die fast so etwas wie ein Organisationsprinzip andeuten: das harte und das weiche Herz, das harte Los, das weiche Bett, das harte Wort, die weiche Welle, die harte Arbeit, der weiche Kompromiss; harte Zeiten, hartes Brot, hartes Geld, harte Männer, harte Getränke, harte Gesetze, harte Entscheidungen, weiches Licht, weiche Konturen, die harte Schale, der weiche Kern, die harte Nuss, die weiche Birne, die harte Hand, das weiche Ei; der Verstand muss scharf sein, das Gefühl darf weich bleiben. Verbindungen zwischen Verstand und Gefühl sind idealerweise „al dente“.

Diese komplizierte Weichheit ist in verschiedenen Arten „wildes Denkens“, also in Begriffssystemen, die in Bildern verdichtet sind, gut aufgehoben. Einer gezähmten Benutzbarkeit entzogen, kann weiches Denken nicht polizeistaatlicher Wahrheitsfindung dienen. Sehr bezeichnende Ausdruckskonzentrationen schaffen es trotzdem, „wie die tief greifende Analogie, die das menschliche Denken überall in der Welt zwischen dem Akt der Kopulation und dem Essen gesehen zu haben scheint, und zwar in solchem Maße, dass eine große Anzahl von

Sprachen beide mit dem gleichen Wort belegt“ (Lévi-Strauss). Den Benennungen zugrunde liegende Bilder und Bedeutungsebenen fallen ineinander. Gleich Wichtiges, das Höhepunkte kennt, kommt einander sehr nahe. Die Austauschbarkeit beweist, wie ähnlich und anders es zugehen kann. Das Ding der Unmöglichkeit verliert zeitweilig seine Fesseln. Ablagerungen solcher Prozesse prägen die Strukturen von Formen und Denkweisen. Wie die Sprache sind die Bildschöpfungen der Mythen „eine bestimmte Form des Sehens, und das mythische Bild, die intuitive Darstellungsweise, erzeugt Wirklichkeit und stellt ein Sinnuniversum her“ (Marcel Detienne). Die Trennung von ihm erfolgt mit der von anderen Strukturen erzeugten Konsequenz: „Jedes Bemühen um Verständnis“, so Lévi-Strauss, „zerstört den Gegenstand, dem wir uns widmen, zugunsten eines solchen, dessen Beschaffenheit eine andere ist. Dieser verlangt von neuem eine Anstrengung, die ihn wiederum zerstört, zugunsten eines dritten, eines vierten, eines fünften – bis wir schließlich den Zugang finden zur einzigen dauerhaften Gegenwart: jener, bei der sich der Unterschied auflöst zwischen dem Sinn und dem Fehlen von Sinn, jener, von dem wir ausgegangen sind.“

Sicher ist sich der Strukturalist, der sich nach eigener Aussage nicht mit Menschen, sondern mit Glaubensinhalten, mit Bräuchen und mit Institutionen befasste, noch als Achtzigjähriger, dass der Ursprung der Sprache weder von den Anthropologen noch von den Linguisten geklärt werden wird, eher aus der Neurophysiologie des Gehirns; aber: „Alles, was die Linguisten uns über die Sprache beigebracht haben und was ihre ausschließliche Eigenart zu sein scheint, existiert, wie wir gewahr wurden, auch im Innersten der lebendigen Materie selbst; der genetische und der verbale Code bieten dieselben charakteristischen Merkmale und funktionieren auf dieselbe Weise.“ Seine Vorstellung von „wirklicher Freiheit“ wirkt gegenüber dieser Determinierung sehr bildhaft, wie ausgleichend-vage Gerechtigkeit: „Sie besteht aus dem Gleichgewicht lockerer Zusammengehörigkeitsgefühle“ und „schwachen Solidarbindungen“.

Attersee: Jede spannende Lebensform ist zu akzeptieren. Kunst ist reine Realität. Materialien müssen ihre Freiheit haben. Wie ein Knochen, der blüht. Mir ging es von Anfang an um das Lebensbejahende – als Gegensatz zu den Zerstörern. Aggression ermöglicht keine Ausdrucksformen von Dauer. Kunst ist Erotik, als Unendlichkeit aller Liebesformen, als der Kreis von Sexualität, Geistigkeit, Schönheit. Ich bin kein Zukunfts-

erfinder, kein Utopist. Mich interessiert an der vorhandenen Welt das Maximale.

Wenn Verwandtschaft heißt, das Eigene im Fremden wiederzuerkennen, und Freundschaft, das Fremde im Eigenen wahrzunehmen, wie Mario Erdheim es formuliert hat, dann wird damit die Fähigkeit angesprochen, einen solchen Austausch zustande zu bringen und gleichzeitig das Anderssein zu akzeptieren. Die zugehörigen Gefühle können auf eine gewisse Solidität der Ansprüche bauen, Erwartungen sind auf Steigkeit und Dauer ausgerichtet. Dem Freund wird Erreichbarkeit und Anwesenheit abverlangt. Sich auf ihn verlassen zu können soll davor schützen, verlassen zu werden. Bei den vielen verschiedenen Gefühlen von Liebe ist das offenbar völlig anders; erste, schnelle Blicke nehmen einem die Entscheidung ab, anschließende Blindheit wird in Kauf genommen. Liebe erfindet sich ihre eigene Schönheit; je größer und stärker sie empfunden wird, um so eher erzwingen die Gesetze der Heroik ein Scheitern. Leidenschaft schließt Leiden ein, bei Trennungen wird sie daher am intensivsten empfunden. Unerfüllbar reicht das Imaginäre einer Liebe über Bewunderung, Ergriffenheit, Sexualität, Lust, Sprachlosigkeit und die Überwindung der Zweisamkeit hinaus. Ein angeblich ideales Auseinandergehen als gute Freunde kann über das Verlorene nie hinwegtäuschen. Zu einer Technik stilisiert wird Liebe zur Verführung, einer Form des Duells. Von ihr zu sprechen macht Klischees und Trivialitäten zu einer wichtigen Sache. Das wird bereits an den Mythen deutlich, nach deren offizieller Version der Liebesgott die Göttin der sinnlichen Liebe und Schönheit und den Gott des Krieges als Eltern gehabt hat. Von Platon wird anderes überliefert; ihm zufolge ist Eros der Sohn der Armut, die sich ihn in berechnender Weise vom betrunkenen Reichtum hat zeugen lassen: „Was er gewinnt, zerrinnt ihm immer wieder, sodass er weder arm ist noch reich und zwischen Weisheit und Torheit immer in der Mitte steht.“

In irgendeiner Mitte hat Liebe allerdings wenig verloren, sofern damit nicht bloß ein gedachter Kreuzungspunkt von in alle Richtungen ausschlagenden Pendelbewegungen gemeint ist. Offen ist inzwischen sogar, ob das Fundament der sexuellen Differenz überhaupt noch so wichtig genommen werden kann. Für Baudrillard jedenfalls ist der geschlechtliche Unterschied in trister Weise „buchstäblich uninteressant“, denn „die Sexualität bezeichnet in ihrem biologischen Anspruch den schwächsten und ärmsten Unterschied, auf den man sich zurück-

gezogen hat, nachdem alle übrigen verloren gegangen waren“. Die unerbittliche Logik der fortschreitenden Indifferenzierung kann ihm zufolge nur einen nächsten Schritt kennen: den Klon-Körper, „dessen Reproduktionsweise durch zelluläre Teilungsvermehrung, durch biomolekulare Demultiplikation die Sexualität selbst als etwas Überflüssiges erscheinen lässt“. „Wir sind heute praktisch alle Klone in dem Sinne, dass die DNS-Formel des genetischen Codes bereits als unsere absolute biologische Wahrheit anerkannt ist“, und „die in jeder Zelle enthaltene genetische Formel wird zur echten modernen Prothese aller Körper“. Vom Prozess, der da abläuft, sind, so Baudrillard, drei Phasen deutlich zu erkennen: „Nachdem der Körper Ort von Metamorphosen und Freuden gewesen ist, ist er Ort von Trieben, Verboten und Lüsten und schließlich ein Ort von Netztechnik und Faszination geworden.“

Attersee: Ich habe Formen und Befriedigungsformen gesucht, die mir fehlen. Van Gogh hatte gute und schlechte Tage, gemalt hat er die letzteren. Die guten hat er für sich behalten, zum Schutz der Schmerzhändler. Dass Kunst ohne Leiden möglich ist, ist das Schöne an ihr. Religion ist eine Degeneration von Kunst. Ich akzeptiere weder Gott noch den Tod. Sie kommen in meiner Arbeit nicht vor. Die Wunden von Verletzungen wünsche ich mir als Schmuck, ohne jeden Schmerz. Der vom Leid befreite Neurotiker ist der erlebnisreichste Mensch.

Hegel hat sich ausgedacht, dass die Menschheit in der Selbstbefriedigung des Geistes enden werde. Auf dem Weg der Entmaterialisierung der Welt, auf dem Weg der Abstraktion der Gesellschaft sei daher der Geschlechtsakt ein Rückfall ins Natürliche und demzufolge alle „höhere Onanie“ ein Fortschritt. Dietmar Kamper greift in „Hieroglyphen der Zeit“ diese Prophezeiung auf. Denn weiterhin würde jeder, der darauf setzt, sich mit sich selbst zu verständigen, der es also ablehnt, sich selbst fremd und ein Anderer zu werden, an diesem so vorausgesagten Lauf der Dinge mitwirken. Die „Kunst des Verstehens“ kreise doch, längst gleichgültig gegen Inhalte, bloß noch um sich selbst, mit der Selbstgefälligkeit, immer schon verstanden zu haben, „als Vorbote des Wiederholungszwanges, der die Welt in ein einziges Bewusstsein transformiert und Platz schafft für eine automatisierte, menschenleere Maschinezivilisation, (...) als Wegbereiter des von ihr Ausgeschlossenen: der absoluten Unverständlichkeit des autistischen Selbst.“ Was tun? „Die ‚neue Ethik‘ der Ästhetik liegt im Denken des Materials, das

von sich her die menschliche Wahrnehmung angeht. Ohne eine solche Verletzlichkeit des Subjekts, ohne die Schonung des Objekts wäre alles verloren.“

Ein anderer Zugang: „Wir wissen heute“, schreibt Hannah Arendt in einem Text über Hermann Broch, „dass Mord bei weitem nicht das Schlimmste ist, was der Mensch dem Menschen antun kann, und dass andererseits der Tod keineswegs das ist, was der Mensch am meisten fürchtet.“ Es gelte daher, den Schmerz als entscheidende Kategorie zu begreifen, also anders über den Schmerz zu denken, über den Schmerz, der ohne Tod überhaupt unerträglich werden kann. Aus der Bekräftigung und Umkehrung dieser Forderung ergibt sich neuerlich eine unter ihrer Naivität leidende Suche danach, was das Beste ist, das der Mensch dem Menschen – und sich – antun kann. Sprachlich sind die entsprechenden Möglichkeiten mysteriös einfach. Die Kompliziertheit der Wünsche und Obsessionen wird negiert oder als Vorwand benutzt, um wohl temperierte Situationen als Maximum hinzustellen. Elementare Gefühle haben in ihnen nichts verloren, deswegen sind sie unverschlüsselt so schwer auszudrücken. Beim Überwinden von Sentimentalität leisten die Standardbezeichnungen keinerlei Hilfestellung. Gelten doch als Gegenwörter des Schmerzes Wohlgefühl, Wohlbehagen; Lust, Wonne, Glück, Vergnügen. Beim Leid sind es Glück, Freude, Lust. Die Tugend der Sparsamkeit hat Verschwendung und Luxus zu Gegnern. So steht es zumindest im Wörterbuch der Antonyme des Bibliographischen Institutes Leipzig.

Freud hat vor solchen Vereinfachungen keine Scheu gehabt; das zeigt sich auch in seinen drei Quellen menschlichen Leidens: „Die Übermacht der Natur, die Hinfälligkeit unseres eigenen Körpers und die Unzulänglichkeit der Einrichtungen, welche die Beziehungen der Menschen zueinander in Familie, Staat und Gesellschaft regeln.“ Statt einem transzendenten „Zweck des menschlichen Lebens“ wendet sich Freud lieber „der anspruchsloseren Frage zu, was die Menschen selbst durch ihr Verhalten als Zweck und Absicht ihres Lebens erkennen lassen, was sie vom Leben fordern, in ihm erreichen wollen. Die Antwort darauf ist kaum zu verfehlen; sie streben nach dem Glück, sie wollen glücklich werden und so bleiben. Dies Streben (...) will einerseits die Abwesenheit von Schmerz und Unlust, andererseits das Erleben starker Lustgefühle. Im engeren Wortsinn wird ‚Glück‘ nur auf das Letztere bezogen.“ Aber: „Die Absicht, dass der Mensch ‚glücklich‘ sei, ist im Plan der ‚Schöpfung‘ nicht enthalten. Was man im strengsten Sinne

Glück heißt, entspringt der eher plötzlichen Befriedigung hoch aufgestauter Bedürfnisse und ist (...) nur als episodisches Phänomen möglich.“ Solche einleuchtenden, pragmatischen Sätze könnten inzwischen, unter Aufgabe jedes Bezugs zur Psychoanalyse, überall Teil von Parteiprogrammen und Verfassungsbestimmungen sein.

Für den Schöpfer und Genießer erfreulicher Erlebnisse ergibt sich daraus wenig. Freuden, die sich von Begriffen bestimmen lassen, geht offenbar ihr Hauch von Unbegrenztheit verloren. Sind sie doch auf eine Gelöstheit angewiesen, die selbständig funktioniert, die sich von Konstruktionen und Rekonstruktionen unabhängig macht, die mit Differenzen und Unentscheidbarkeit umgehen kann. „Das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen“ heißt es, in diesem Sinn, im ersten begeisterten Brief, den Kandinsky an Schönberg gerichtet hat, „ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche.“ Das ist lange her und bloß ein Ausdruck für das Begehren und Sehnen des Künstlers. Eine andere, den Ethnologen charakterisierende Formulierung findet sich bei Lévi-Strauss. Er hat das Vermögen für lebenswichtig gehalten, „jenseits von Denken und Gesellschaft“, „mit Geduld, Ernst und gegenseitigem Verzeihen ein Zwiegespräch zu führen mit einer Katze“. Dreißig Jahre nach dieser resümierenden Bemerkung hat er auf die Frage nach seinem geheimsten Wunsch erneut geantwortet: „einmal ein Tier verstehen“.

P.S. Für die nah- und weitblickenden Denkweisen zu dem Zeitpunkt, als Christian Ludwig Attersee, nach den Wetter- und Wasserbildern, den Schönheitsuntersuchungen und Objekterfindungen, seine Atterseewelt zu malen begonnen und sich der aggressiv-oppositionelle Geist der Wiener 1960er Jahre in verschiedenste Richtungen transformiert hat, liefert ein in Anmerkungen verborgener Satz Oswald Wieners (von dem auch der Text zur damaligen Ausstellung „Attersee schön wie seine Bilder“ stammt) eine knappe Präzisierung: „ich wage gar nicht, mir den Zustand der Gesellschaft nach der unausbleiblichen Verständigung von ‚ost‘ und ‚west‘ vorzustellen.“

Quellen

- Gespräch mit Christian Ludwig Attersee, Wien, 3. Mai 1990.
- Christiane Agricola, Erhard Agricola: Wörter und Gegenwörter. Antonyme der deutschen Sprache. Leipzig 1987.
- Hannah Arendt: Hermann Broch. In: Menschen in finsternen Zeiten (New York 1968), München 1989, S. 147.
- Jean Baudrillard: Vom zeremoniellen zum geklonten Körper: Der Einbruch des Obszönen. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982, S. 355, 356, 357, 362.
- Marcel Detienne: Mythologie ohne Illusion. In: Claude Lévi-Strauss, Jean-Pierre Vernant u.a.: Mythos ohne Illusion. Frankfurt am Main 1984, S. 15.
- Mario Erdheim: Die Sucht und das Sehnen des Künstlers. Vortrag, Internationales Kunstgespräch der Galerie nächst St. Stephan. Wien, 31. März 1990.
- Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. In: Gesammelte Werke, Band XIV, London 1948, S. 433f., 444.
- Dietmar Kamper: Hieroglyphen der Zeit. Texte vom Fremdwerden der Welt. München–Wien 1988, S. 108, 109, 111.
- Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Das Schicksal der Liebe. Berlin 1988.
- Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen (Paris 1955). Köln–Berlin 1970, S. 161, 176, 366, 368.
- Claude Lévi-Strauss-. Das wilde Denken (Paris 1962). Frankfurt am Main 1968, S. 125, 304.
- Claude Lévi-Strauss/Didier Eribon: Das Nahe und das Ferne. Eine Autobiographie in Gesprächen (Paris 1988). Frankfurt am Main 1989, S. 155, 171 f., 204, 224.
- Platon: Das Gastmahl oder Von der Liebe. München 1989, S. 50.
- Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung (Brief vom 18. Jänner 1911). Salzburg–Wien 1980, S. 19.
- Oswald Wiener: Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman. Reinbek bei Hamburg 1969, Anmerkung 62, S. CLXI.



Alfons Schilling: Chicago Riot. Burning car series. 1970. Linsenraster-Fotografie.
30,5 x 40,5 cm. Zwei Blickwinkel desselben Bewegungsbildes

Über Sehen sprechen

Im Dialog mit Alfons Schilling

Die Erweiterung der eng determinierten Möglichkeiten des menschlichen Auges ist für Alfons Schilling ein notwendig gewordener Prozess, um unter Einschluss der Wirkungszusammenhänge zwischen Bild und Auge über die Fiktion authentischer Bildherstellung hinauszugehen.

Unter dem Titel „Mit dem Kopf durch die Leinwand“, den Alfred Schmeller, später Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien, für seinen Bericht über die erste Ausstellung von Alfons Schilling und Günter Brus 1961 verwendet hat und der von Beginn an feststellbare Intentionen ausdrückt, haben wir 1985, als Schilling sich nach zwanzig Jahren in New York wieder in Wien niedergelassen hatte, den folgenden, mehrfach abgestimmten Gesprächstext publiziert.

Fangen wir mit etwas Zeitgeschichte an; seit deiner Zeit in Wien Ende der fünfziger Jahre giltst du manchen Zeugen als eigentlicher Initiator des Wiener Aktionismus. Vielleicht sind ein paar klärende Worte von dir nützlich, um zu den Legenden etwas hinzuzufügen.

Alfons Schilling: Es wäre richtiger, von Zusammenhängen zu sprechen, die dann schlussendlich den Aktionismus auslösten, speziell von meiner engen Verbindung damals mit Günter Brus und von unserem Einfluss auf Muehl. Aus dem ist dann, wie man weiß, einiges entstanden.

Wien war ja damals, vom Ausland her gesehen, künstlerisch kein besonderer Anziehungspunkt; es war ja wenig bekannt, dass sich da etwas anbahnen könnte. Oder war dir davon etwas bewusst?

Nein, natürlich nicht. Ich bin fast zufällig gekommen ... dachte mir ganz einfach, Wien sei eine große Stadt, man spreche Deutsch ...

... und es sei nicht die Schweiz.

Und es sei auf jeden Fall nicht die Schweiz. Ich wollte weg von dort,

wollte auch meinen erlernten bürgerlichen Beruf loswerden, ich war Bankangestellter.

Wie Konrad Bayer.

... ah, ja?

Die Anfänge, deine Nähe zu Günter Brus und Otto Muehl, wie war das, wie siehst du das jetzt, nach fast dreißig Jahren?

1956 war es, kurz nach dem Abzug der Besatzungsmächte, da kam ich an die Angewandte. Im ersten Jahr war nicht sehr viel los. Man hat Tischtennis gespielt und sich verliebt. Dann allerdings kam für mich eine ziemliche Wende und ich bin in die Klasse für Malerei übergewechselt, zum Professor Bäumler. Dort war eine wunderbare Gruppe von Leuten, voll von Intensität und Weltschmerz, wie ich es mir nicht besser hätte vorstellen können. In diese Klasse kam auch der Brus, direkt aus der Steiermark, und später noch der Attersee.

Um es kurz zu fassen: Nachdem ich aus der Schule geworfen wurde, sind der Brus und ich zusammen nach Mallorca gefahren, wo mir jemand zwei kleine Bauernhäuser zur Verfügung gestellt hatte. Dort hat die Geschichte der Malerei dann für uns begonnen. Dort haben wir unsere persönliche Note entwickelt. Im Nachhinein könnte man fast sagen, dass wir dort unsere Attacke auf Wien vorbereitet haben ...

... die dann sofort voll einsetzte ...

Ja, von dort weg ist alles sehr schnell fortgeschritten. Tagsüber wurde – wie wir uns damals ausdrückten – die Malerei vorangetrieben. Dann traf man sich, und nachts in den Lokalen stritten wir uns mit jedem, der uns in die Fänge lief. Wir waren eingespielt und unschlagbar. Wir tranken viel und waren entsetzlich aggressiv. Dazu sprachen wir dauernd von Malerei. Wir wollten eine totale, eine ekstatische Malerei, in der man mitten drin ist, während sie passiert, mit der Leinwand fast als Nebensache. Wir sprachen davon, selbst Malerei zu werden in einer ganzen Akkumulation von Gestik. Jeder, der mit uns in Berührung kam, war wie elektrifiziert und verändert. Gewisse Leute haben über Nacht ihre Pinsel weggeschmissen. Der Muehl ist dann plötzlich aufgetaucht, kurz vor unserer ersten Ausstellung in der Galerie Junge Generation am Börseplatz. Er

war begeistert von unseren Ideen und von unserer Arbeitsweise derart betroffen, dass er noch in der gleichen Nacht alle seine alten Bilder zerstört und mit deren Fetzen und Rahmen in seiner Gemeindebauwohnung eine Art Merz-Bau-Geisterbahn aufgespannt hat. Das war unglaublich. Das war wirklich eine ganz gewaltige Sache. Der Muehl hat in einer Nacht zwei Jahre aufgeholt. Er war blitzschnell voll vorne.

Es gibt die Geschichte von einer Art Schlüsselerlebnis des Aktionismus auf einer Donaubrücke. Ist die inzwischen druckreif?

Ich weiß nicht. Du meinst die Geschichte vom Sprung von der Eisenbahnbrücke? Vielleicht sollte man schlafende Hunde liegen lassen. Mut, physischer Mut, war ja ein wichtiges Attribut des Aktionismus, den sich der Muehl vom Krieg herübergerettet hatte. Interessant war es schon, und ganz bestimmt ein Schlüssel.

Und wie stehst du jetzt zur künstlerischen Entwicklung, die ihr drei seither genommen habt?

Schon damals gab es Anzeichen dafür, dass sich die Sache in eine Richtung verändern würde, die mich nicht interessierte. Für mich war das Erlebnis innerhalb meiner Arbeit ein geistig-emotionelles, während es für den Muehl mehr und mehr erotisch-sexuell funktionierte. Der Brus, der musste leider genau zu diesem Zeitpunkt in den Militärdienst, was in vieler Hinsicht, auch jetzt im Rückblick, furchtbar schlecht war. Meine letzten Bilder waren auf Scheiben gemalt, die sich während des Malens rasend drehten. Der Rainer hat die noch gesehen. Dann bin ich nach New York geflogen – für kurze Zeit, so dachte ich –, bin aber dann geblieben.

... und hast dich, wie du selbst sagst, sehr verändert. Im Gegensatz dazu werden bei uns mit der Forderung nach „Haltung“ und nach Durchhaltevermögen – was ja gerade in Bezug auf die Kunst in Wien eine große Rolle spielt – persönliche Entwicklungen streng kontrolliert. Hast du einen Ehrenkodex verletzt und bekommst du das zu spüren?

Ich hatte ja gar keine Wahl. Für mich ist es um andere Dinge gegangen, nicht um Haltung; viel gefährlichere. Ich bin damals in eine große Krise gekommen und musste durch etwas durch, das mich übrigens Jahre

gekostet hat. Sechs Jahre lang habe ich nichts getan. Für mich war die Kunst vorbei, und das habe ich auch gepredigt. Andererseits – und das stieg in mir hoch – konnte es dann doch nicht sein, dass diese ersten Stämmeleien so als junger Mann, diese halbstarke Sprüche, so schön sie klingen mochten und so interessant sie als Malerei ausgesehen haben, dass man sich nicht über diese Stufe der Kunst noch steigern könnte. Ich hab immer gedacht, es müsste eine Möglichkeit geben und dass die sehr wahrscheinlich darin liege, sich von der Position der Stärke und der Arroganz zu befreien, obwohl gerade die neueste Welle der Kunst heute wieder einmal beweist, wie schwer es ist, im 20. Jahrhundert über dieses erste Stadium hinauszukommen.

Kommt daher der wissenschaftliche Anspruch, mit dem du vorgehst? Deine Hauptthemen sind doch – verkürzt gesagt – optische Phänomene, die Befragung und Irritation dessen, was wir wahrnehmen. Beim Blick durch deine Sehmaschinen bleibt an der Welt nichts mehr so, wie es anscheinend ist ...

Optische Phänomene höchstens insofern, als ich daran interessiert bin, diese zu entlarven. Das Wort Phänomen zeigt nur unsere Isoliertheit gegenüber den Vorgängen. Ein Phänomen ist auf Unwissen aufgebaut, es ist nur Symptom. Ich möchte durch die Erscheinung eindringen. Ich bin zu der Meinung gekommen, dass sich unsere Beziehung zur Umwelt, besser gesagt zu den „Dingen da draußen“, sehr, sehr stark verändert hat. Mir war, als könnte ich mich nicht mehr auf meine Augen verlassen. Ich hatte das Gefühl, dass das Auge die Echtheit der Wirklichkeit nicht mehr zeigen konnte, und ich bin dann ganz einfach dem nachgegangen. Ich wollte verstehen.

Das spürt man natürlich in deiner Arbeit. Nur, könntest du das nicht in einem wissenschaftlichen Labor auch machen, vielleicht sogar mit besseren Hilfsmitteln?

Vielleicht schon, allerdings bin ich mir nicht ganz sicher, ob die mich dort lange dulden würden.

Trotzdem, du bist doch offenbar auf eine Symbiose von Kunst und Wissenschaft aus, wenn auch die „Freiheit vom Methodenzwang“, oder was immer, dich von den Konventionen der Forschung trennt.

Ich bin Künstler. Du überbewertest das Wissenschaftliche meiner Arbeit. Es ist ja nur die ungewohnte Idee, die dahinter ist, die ist neu. Die Ausführung ist völlig mittelalterlich. Ich meine Holz und Glas und Stoff; das soll Wissenschaft erzeugen im 20. Jahrhundert? Das ist sicher weniger Wissenschaft als die Ölmalerei des 17. Jahrhunderts. Das Zögern, das ich spüre, kommt daher, meines Erachtens, dass da einmal etwas Fundamentales angegangen worden ist, das in der Kunst tabu ist, nämlich den Schworgang genauer zu untersuchen, oder sollte ich sagen anzuzweifeln. Das löst dann eine intuitive Angst aus; dass dabei etwas zerstört würde, die Unschuld, die Naivität. Es ist ja nur, dass ich der Muse auf einen Nerv trete, deshalb diese Beunruhigung.

Deine Bilder und Sehmaschinen führen doch aber auf rein technische Weise zu Erfahrungen, wie sie zum Beispiel mit Drogen erreicht werden. Seherfahrungen, Gehirnerweiterungserfahrungen. Verbirgt sich hinter dieser Entscheidung für Technisches nicht ein eher selten gewordener, ziemlich eindeutiger Glaube an Rationalität, ein Vertrauen in das Machbare, selbst in psychophilosophischen Erlebnisbereichen?

Man könnte natürlich auch sagen, dass meine Apparate die Verbindung zwischen Rationalität und Irrationalem zum Vorschein bringen. Jedenfalls bauen sie Filter ab und ermöglichen eine, wie du gesehen hast, ziemliche Veränderung der visuellen Wirklichkeit.

Die optische Verwirrung und Unsicherheit, die du erzeugst, lässt sich mit Übung schließlich doch steuern. Der Umgang mit Ungewohntem, vielleicht sogar mit Irrationalem, wird dadurch handhabbar – es scheint zumindest so.

Das ist ja auch so. Ich glaube, wenn du etwas neu angehst, auf unverbrauchten Bahnen, dann ist es zwar anfänglich etwas schwieriger, dafür kommst du dann schließlich eben näher an die Sache heran, oder wieder an die Sache heran.

Die Kontrollierbarkeit setzt jedoch manchmal völlig aus. Als wir nach Stammersdorf gefahren sind, da hat im fahrenden Auto der Blick durch deinen „Raumkehrer“ – wo unter anderem links plötzlich rechts und rechts plötzlich links wird, also einem die Autos auf der verkehrten

Seite entgegenkommen – eine keineswegs mehr kontrollierbare Situation geschaffen. Im Moment wirkt eine solche Raumumkehrung revolutionär, durch langsame Gewöhnung würde sie aber erneut zur Normalität werden.

So wie jede Revolution.

... und dazu ist mir eingefallen, dass man deine Objekte auch „Skepsis-Maschinen“ nennen könnte.

Sie sind auch Fallen oder Zeitmaschinen, philosophische Werkzeuge. Mit ihnen kann man die Wahrnehmungsmauer durchbrechen, den Kopf durchstrecken. Ich will ganz einfach sehen können, was noch niemand gesehen hat. Auch glaube ich, und dies aus eigener Erfahrung, dass das menschliche Auge ausgelaugt ist wie ein alter Fernsehapparat oder wie wenn man zu lang in die Sonne geschaut hat und die Sehkraft verliert für eine Zeit; oder wie in dieser eher bekannten Geschichte: Man schaut etwas lang starr an, dann verschwindet es. Und ich glaube, dass so etwas passiert ist. Man sieht ja auch, was die Maler heutzutage alles tun müssen in diesem Dschungel von Bildmaterial, um überhaupt noch gesehen zu werden. Die strengen sich ja an wie Wahnsinnige. Ich glaube, das nackte Auge ist tatsächlich an seinem Ende angelangt, es ist immun geworden. Wie viel man heute noch sehen kann, ist wirklich zweifelhaft.

Nur, selbst wenn man das, was durch deine Geräte zu sehen ist, sei es mit weit auseinander liegenden Augen eines Riesen, sei es mit dieser Optik für die Raumumstülpungen – wo sich zum Beispiel ein auf dem Boden stehender Krug in den Boden versenkt und das Wasser in ihm als Luft und die Luft als Wasser erscheint –, bloß nüchtern zur Kenntnis nimmt, scheinen diese Ansichten zu bestätigen, dass die Welt nicht in Einzelteile zerfällt. Unsere Begriffe und Bilder von ihr erweisen sich zwar als nicht mehr stimmig, es durchdringt sich aber alles, wie fest miteinander verbunden. Verführt das nicht zu Einheits- und Harmonieüberlegungen, zum Bestaunen von „Naturwundern“? Das Signifikante an den Seherlebnissen, die du vermittelst, ist, dass alles so geschlossen und einheitlich wirkt, dass ein „Einverständnis“ greifbar erscheint, während einen intellektuell doch hauptsächlich ein Auseinanderfallen beschäftigt und eine Angst davor, dass nichts zusammenpasst, sich aber trotzdem alles so leicht und missbräuchlich benutzen

lässt. Wie interpretierst du das? Unverkennbar ist doch, dass sich da so neue Einheiten zu erkennen geben.

Also erstens habe ich festgestellt, dass sich das Gesehene der Art des Auges anpasst. Sozusagen schaut es aus wie das Auge selbst, nur ist das jetzt um einiges übertrieben. Sicher ist aber, dass das gesehene Bild immer auch das Auge einschließt, dessen Möglichkeiten, Struktur usw. Hätten wir ein anderes, würden wir anders sehen. Und ich bin überzeugt, dass das Sehen auch Erkennen ist und dass im Erkennen auch das Denken liegt. Deshalb bin ich auch überzeugt, dass man mit einem anderen Auge anderes erkennt und anders anfangt zu überlegen. Wir konstruieren gleichsam eine andere Realität. Viele Augen, viele Realitäten. Und plötzlich merkt man, dass unsere normale Optik – wie auch Peintner sagt – zufällig ist. Es wäre eben wichtig, dass das menschliche Auge abgewertet wird, dass ihm seine Einmaligkeit genommen wird, dass es gesehen wird als eine der vielen Möglichkeiten. Das könnte die Voraussetzung schaffen für ein neues „Bild“. Auch würde es die Arroganz um einiges abbauen.

Du hast selber unlängst gemeint, dass dich deine Arbeit toleranter gemacht hat, auch toleranter gegenüber der Intoleranz anderer.

Ich möchte soweit es geht in mir etwas auslösen können durch diese Arbeit. Man kann ja nicht ignorant bleiben, der Mensch wird sich weiter verändern, nicht im Sinne einer darwinistischen Evolution, sondern durch das, was er projiziert, also revolutionär.

Wie es derzeit aussieht, wird diese Veränderung des Menschen in Wahrheit über Genmanipulationen passieren. Von der Chemie ermöglichte LSD-Erfahrungen einer Generation waren dazu vielleicht Vorstufen. Im Vergleich dazu bewegst du dich auf der Stufe völlig konventioneller Hilfsmittel.

Ganz genau, und trotzdem, wer weiß ...

Durch deine Geräte kann jeder über Grenzen des Bekannten hinüberschauen. Es ist also ein sehr unelitärer Zugang. Der jeweils sichtbare Ausschnitt der Welt wird fremd, ohne dass diese Fremdheit Angst erzeugt. Das ist ja für einen Erkenntnisprozess etwas fast erschreckend

Erfreuliches. Es ist zwar ungewohnt, was man da sieht, man traut sich aber zu, damit umgehen zu können. Angst kommt keine hoch.

Im Gegenteil.

Es geht eher um freudige Überraschungen. Die Welt, die da zu sehen ist, ist „verrückt“ und hat nichts Böses an sich. Wie gehst du um mit diesem Optimismus, den die von dir bestärkten Sehweisen vermitteln?

Ich bin ja selber überrascht, wie wunderbar das alles ist. Ich möchte, dass das mein Alltag wird. Schade, dass ich nicht mehr neunjährig bin. Die Strukturen meiner Gehirnbahnen sind ja schon festgefroren. Die frieren leider ein mit der Pubertät.

Wenn also deine Maschinen bald wie Walkmen verkauft würden, wie könnte es dann weitergehen? Als Massenware wären deine Geräte doch voll den Markt- und den Konsummechanismen unterworfen. Hättest du wirklich das Vertrauen in die „Maschine“, dass sie von sich aus verändernd wirkt, ohne Zutun?

Wahrscheinlich nicht. Ich war letzthin in Basel im Museum für Völkerkunde, und da ist mir wieder bewusst geworden, wie wichtig das Ritual ist. Das Erlebnis des „Durchbruchs“ wird aufgebaut, um ihm die angemessene Wichtigkeit zu geben. Es dreht sich also um etwas Kraftvolles, ich würde sagen um Kunst. Es dreht sich um ein Erlebnis, um den richtigen Moment, auch um die Bereitschaft.

Wenn du also nicht um eine Mythologie herumkommst, bist du aber mit deinen für jedermann benutzbaren (und auch kopierbaren) Instrumenten gehörig im Dilemma. Kunstmarkt hier, Konsum dort. Einem persönlichen Mythos bist du bisher eher aus dem Weg gegangen, sehr im Unterschied zu anderen deiner früheren Weggefährten, Otto Muehl etwa. Oder bliebe letztlich auch dir nichts anderes übrig, als „Believer“ um dich zu scharen, über die es dann zu einer tiefergehenden Resonanz kommen könnte?

Es ist eine alte und bekannte Geschichte, dass im gleichen Verhältnis zur Akzeptiertheit die Wichtigkeit abnimmt. Wenn etwas allerdings nicht akzeptiert wird, dann geht es überhaupt verloren.

Während der Vorbereitungsarbeiten zur Präsentation der „Sehmaschinen“ im Österreichischen Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartskunst in Wien (MAK) im Jahr 1986 ist diese Gesprächsline mit einigen (hier gekürzten) Rückbezügen wieder aufgenommen und zu einem Katalogtext komprimiert worden:

Optische Phänomene – sagt Schilling insistierend – interessieren mich höchstens insofern, als ich darauf aus bin, sie zu entlarven. Mir war, als könne ich mich nicht mehr auf meine Augen verlassen, weil sie die Echtheit der (neuen) Wirklichkeit nicht zeigen würden. Dem bin ich nachgegangen. Ich wollte verstehen.

Dieser plausible Anspruch, der auf die Erforschung von Unbekanntem gerichtet ist, hat doch zur Konsequenz, dass einer Polarität von Kunst und Wissenschaft entgegengearbeitet, dass auf Verbindungsmöglichkeiten zumindest in Bezug auf Regeln, Urteile, Begriffe gebaut wird. Für einen Künstler, der zu den Hauptinitiatoren des Wiener Aktionismus zählt, ist das, trotz aller Methodenfreiheit, eine sehr offene, vielleicht gefährlich offene Position.

Der Anspruch zu wissen und „zu verstehen“ ist nie ein Monopol der Wissenschaft gewesen. In der Kunst muss es ihn genauso geben. Er ist sowieso viel zu sehr auf die Logik der Sprache fixiert, weil der, der die Sprache hat, auch die Macht hat. Ein optisches Verstehen ist daher ganz besonders wichtig geworden. Ich bin schon seit langem überzeugt, dass in der Malerei der Bild-Begriff radikal verändert gehört und dies von einer ganz ungewohnten Seite her kommen muss, und zwar von der Wichtigkeit und vom Stellenwert her, welche wir dem Auge geben. Das ist unsere Chance für den Beginn der wirklichen (Bild-)Revolution, die dann kommen könnte.

In einem wissenschaftlichen Labor mit perfekten Hilfsmitteln ließen sich vermutlich viele dieser Versuche und Konstruktionen präziser realisieren.

Meine Arbeiten innerhalb von Institutionen haben mich kaum weitergebracht. Die modernsten Technologien interessieren mich zwar. Dennoch bin ich überzeugt, dass ich allein, mit gleichsam primitiven Mitteln, besser vorankomme. Ich hatte ja schon 1970 durch die Bekanntschaft mit

Bela Julesz (einem Psychologen und Visualforscher), der die „Random Dot Stereogramme“ erfunden hat, Zugang zu den Bell Laboratories in New Jersey und ihrem riesigen Computer. Letztlich war das für mich eine uninteressante Sache. Ihm habe ich in seiner Begeisterung, dass es die Maschine trotz der komplizierten Codierung geschafft hat, in einer Stunde fünfzig solcher Bilder zu berechnen, überhaupt nicht folgen können; nachdem die Programmierung ja Monate gedauert hatte.

In dieser Ablehnung einer direkten Kooperation wird die bezeichnende Enge selbst „hochentwickelter“ Organisationen sichtbar; nicht sosehr Macht, vielmehr schließt das Diffuse ihrer inneren Automatik autonome Arbeitsweisen aus. Andererseits verfügen sie eben über entscheidende Möglichkeiten zu hier diskutierten Themenstellungen. Sich dem zu verweigern ist ein signifikanter Schritt, vor allem wenn man in einer solchen Richtung auf revolutionäre Ergebnisse aus ist und selbst wenn einem ständig die dürftigen Ergebnisse einer Zusammenarbeit von Künstlern und Wissenschaftlern präsent sind.

Mir ist jede Erweiterung des Auges wichtig und ich folge diesen Entwicklungen sehr genau, ob sie nun den Blick in Inneres, Mikrokosmisches, den Blick ins Universum, Satellitenbilder oder die Anwendungsvielfalt von Fernsehgeräten betreffen. Ich hatte selbst einmal ein ganz primitives System für Videoaugen entworfen. Die zwei kleinen TV-Monitore direkt vor den Augen waren mit Kameras in Verbindung, die ich dann ganz frei bewegen, beliebig austauschen, nach rückwärts drehen, irgendwo hinstellen oder mit zeitlicher Verzögerung einsetzen konnte, um mich in meinen Bewegungen im Raum, in 3-D, von außen, von völlig ungewöhnlichen Blickpunkten her zu beobachten. Sicher wäre es möglich, derartige Anlagen in großem Maßstab zu bauen, etwa mit einem riesigen Turm, von dem aus man sich dann selbst tief unten in der Stadt – und doch mit eigenen Augen – sehen und orientieren würde. Doch über die Wichtigkeit einer solchen Dimension bin ich mir gar nicht sicher.

Das Erlebnismoment, die Selbsterfahrung sind also das Gravierende, ohne dass eine Bereitschaft erkennbar wird, davon direkt etwas zu veröffentlichen. Hergezeigt werden Apparate und Bilder, also Vermittlungsgeräte und dokumentierte Stadien solcher Vorgänge.

Das ist schon ein wenig wahr. Die Bedeutung dieses Verhaltens kenne ich nicht genau. Vielleicht ist es bloß eine Scheu, vielleicht will ich etwas schützen, weil man gewisse Wahrheiten nicht teilen will, weil sie einen Reichtum darstellen. Trotz ihrer allgemeinen Verwendbarkeit sind meine Sachen sicher nicht für jeden gleichermaßen benutzbar. Um die mit ihnen möglichen Prozesse nachvollziehen zu können, braucht man Zeit und Vertiefung, eine Art Ritual, über das sich das Erlebnis des „Durchbruchs“ dann leichter aufbauen lässt. Es ist bekanntlich nicht so einfach, sich von gewohnten Sehweisen freizumachen.

Mit den Augen eines Insekts ergäbe sich zweifellos eine andere Realität und eine Reihe von Lebewesen hat „bessere“ Möglichkeiten als der Mensch entwickelt, sei es durch einen größeren Sehwinkel, durch Teleskopaugen, sei es die Sehzellendichte von Raubvögeln oder ein stärkeres Sehvermögen im Dunkeln. Dass nicht einmal evolutionär bereits Erreichtes im Menschaugen kulminiert, scheint sich als künstlerischer Zorn auf die Schöpfung auszudrücken.

Sicher. Wir haben doch, schlicht gesagt, bloß Affenaugen. Es wird auf anderen Gebieten alles versucht, um unsere körperliche Beschränktheit zu überwinden. Es sind Apparate zum Fliegen gebaut worden und um tief ins Wasser zu tauchen wie ein Fisch. Dem Seherlebnis hingegen dienen weiterhin bloß eher konventionelle Hilfsmittel, die vielleicht mehr Schärfe bringen, Distanzen reduzieren, die Zeit handhabbar machen, die an der Struktur des Sehens aber wenig ändern, sie sogar gewaltsam weiter verfestigen.

Der Blick durch die Sehmaschinen soll direkt auf der Netzhaut neue Bilder erzeugen, ohne dass dazu unbedingt eigene neue Bilder hergestellt werden müssen?

Ursprünglich habe ich angenommen, dass sich die Benutzung dieser Instrumente in einer grundsätzlich anderen Malerei auswirken wird. Je länger ich mich mit ihnen beschäftigt habe, desto klarer ist mir geworden, dass sich das Gesehene gar nicht auf eine direkte Art und Weise umsetzen lässt. Meine Arbeit an und mit diesen Objekten steht zwar beeinflussend, aber gleichrangig neben dem Malen. Auf dem einen Gebiet habe ich die völlige Freiheit des Experiments, auf der Leinwand den strengen Zwang eines Prinzips – der Räumlichkeit wegen. Ich male

Bilder für meinen Glauben des Raumes und deshalb leiden sie noch. Das wird sich ändern. Insgesamt ist der ganze Prozess eine neue Möglichkeit geworden.

Von ihm werden gleichsam nur archäologische Spuren ausgestellt, was zugleich deutlich macht, dass die Sehmaschinen keineswegs schlicht als Analyseinstrumente aufgefasst werden und die Kunst eigene Regeln behaupten muss, jenseits irgendeiner Lieferantenfunktion.

Ich kann nur Zeichen meines Suchens, Zeichen meines Weges herzeigen. Ich meine, dass sie mein Verlangen sichtbar machen und dass sie ja tatsächlich gebraucht werden; losgelöst davon, ob die neuen Bildmöglichkeiten schon in meiner Generation gelingen. Man ist nicht allein. Die Sehnsüchte dehnen sich auf alle Menschen aus. Verbindungen waren schon immer da. In Einsteins Gleichnis vom Eisenbahnzug zum Beispiel waren genauso der Geschwindigkeitsjubiläum der Futuristen enthalten wie auch die Kosmischen Reisen Wölfis.

1886, vor genau hundert Jahren also, hat Nietzsche gefordert, die Wissenschaft unter der „Optik des Künstlers zu sehen“ (in der im Nachhinein verfassten Vorrede zu „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“). Im selben Jahr hat selbst Ernst Mach ausführlich Leonardo zitiert. Die Künstler und insbesondere er, wegen seiner „wunderbaren und feinen naturwissenschaftlichen Beobachtungen aller Art“, sind von Mach als „wahre Vorläufer der großen bald folgenden Naturforscher“ gewürdigt worden (in „Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen“). Wenn man nun in Machs Abhandlung über das Auge liest, wie er dessen „motorischen Apparat“ mit „biologisch-psychologischen“ und „chemisch-physikalischen“ Wirkungsweisen in Beziehung setzt, ohne irgendeine Kluft zwischen Physischem und Psychischem anzuerkennen, dann sieht es fast so aus, als ob mit den in der Ausstellung gezeigten Sehmaschinen direkt an ihn angeknüpft wird. Mach hat ja sehr einprägsam die Bedeutung des Wiedererkennens, der Ähnlichkeit, der Symmetrie, der Schwerkraft oder der „Bewegungsempfindung des ganzen Leibes“ als bestimmende Faktoren des Sehvorgangs beschrieben.

Damit bin ich mehr oder weniger einverstanden, möchte jedoch seine Feststellung über die „Bewegungsempfindung“ besonders betonen.

Sehen muss als dynamischer Vorgang begriffen werden. Manchmal brauche ich das Gewicht meiner Apparate und deren physische Ausdehnung, manchmal schnell kreisende Bewegungen, manchmal Veränderung der Symmetrie, den Austausch von links und rechts, von oben und unten. Mit Mitteln des Films lässt sich nicht wiedergeben, was ich tatsächlich durch meine Instrumente sehe. Als Zuschauer etwa des kürzlich beendeten Fernsehfilms „Unter 4 Augen, 86/87“, der zum Teil durch diese Geräte aufgenommen worden ist, sitzt man ja ruhig da, fühlt die Aktion nicht. Man ist von den zum Sehen gehörenden körperlichen Empfindungen, von der körperlichen Bewegungserfahrung abgeschnitten. Ein Sehen von Bewegung, die nicht mehr selbst erlebte Bewegung ist, hat mit dem ursprünglichen Vorgang nichts mehr gemein.

Dennoch, einer solchen „Subjektivität“ der (Selbst-)Erfahrung steht, wie bereits angesprochen, bloß ein standardisierter Apparat – der menschliche Körper – zur Verfügung. Durch und mit ihm erlebt jeder sein Leben, selbst wenn das „Bewusstsein“ sich das alles quasi von anderswoher anschaut. Von den Sinnesorganen sind die meisten geschützt in den Kopf eingebaut, damit die auf Reize reagierenden Zellen möglichst ungefährdet und abgeschirmt funktionieren können. Ihre Nähe zum Gehirn macht es sogar organisch anschaulich, dass sie unmittelbar zur Gehirntätigkeit gehören, dass also auch für nicht-sprachliches Denken kompakt ineinandergreifende Voraussetzungen bestehen. Schutz und Gleichförmigkeit allerdings stärken „Konventionen“.

Das ist der Grund, warum ich die Augen aus ihrer geschützten Lage herausreiße und versuche, diesen ganzen Mechanismus außer Rand und Band zu bringen.

Die Sehmachines erzeugen erstaunliche Verwandlungen. Der jeweils sichtbare Ausschnitt der Welt wird fremd, ohne dass diese Fremdheit beunruhigt. Es ist zwar ungewohnt, was man da sieht, man traut sich jedoch zu, damit umgehen zu können. Mich hingegen beschäftigt eher, inwieweit das Auseinanderfallen der Disziplinen und das Unvermögen, etwas „zusammenzubringen“, akzeptiert werden muss.

Ich war zu lange aus Wien weg. Mich interessiert das Auseinanderfallen nicht mehr. Mir geht es um Erneuerung und Erweiterung. Wer weiß, was

im Kosmos noch alles verborgen ist. Die Gefahr liegt doch viel eher darin, dass wir nur eine Sehweise haben. Warum kann ich mich nicht – in animistischem Sinn – mit anderen Augen identifizieren? Die Freiheit einer solchen Wahl könnte ja ungeheuer viel bewegen.

Im Sinne neuer Kristallisationspunkte der Vernunft?

Wenn der Mensch wirklich noch weitere 5.000 Jahre leben will, muss er doch über alle seine bisherigen Möglichkeiten noch weit hinausgelangen. Es müssen sich noch viel freiere Lebensformen entwickeln lassen und dazu muss der Mensch sich verändern, nicht in einer darwinistischen Evolution, sondern durch das, was er projiziert, also revolutionär. Was wir jetzt akzeptieren, das genügt doch nicht.

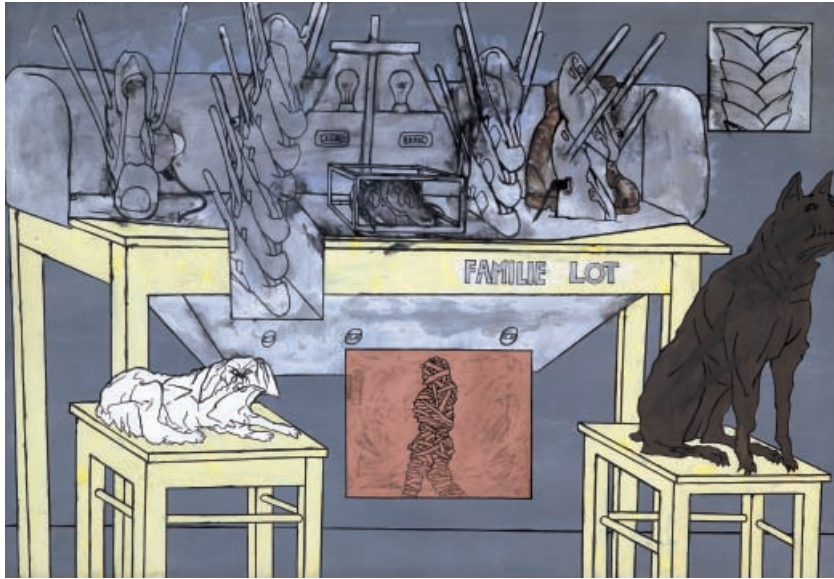
Bei unserem Treffen in Brooklyn haben wir nur aus dem Fenster schauen müssen, um jeden Anlass zu haben, den Terror permanenten Wiedererkennens zu besprechen.

Richtig, von meinem Atelierfenster aus ist mir das ununterbrochen aufgefallen. Immer wieder dieser Himmel von Sisley und Eastman, immer wieder die roten Hopper-Häuser und die teleskopische Canaletto-Perspektive der einen Straße mit der Kirche von Utrillo, dann der holländische Kanal, der Pariser Hinterhof und dazu überall Signale, Zeichen, Lichter. Alles schon da gewesen. Es ist schwer, noch etwas Originales zu sehen. Trotzdem kann ich dieser Sicht nicht widerstehen und wegschauen schafft niemand. Man müsste erblinden. Nur ganz am Rande: Aus Berichten weiß ich, dass Blinde von der Welt sehr enttäuscht sind, wenn sie erstmals sehen – ihren Vorstellungen nach haben sie mehr erwartet und in diesem Punkt treffen wir einander.

Unlängst war ich in New Mexico und habe mir das „Very Large Array“ angeschaut, diese riesige Anlage aus 25 Radioteleskopen. Von dort aus kann man mit unglaublicher Schärfe tief in den Weltraum sehen, weil die Drehung der Erde und ihre Bewegung im Kosmos dazu benutzt werden, mechanische Ungenauigkeiten und andere Störungen auszuschalten. Die Präzision wird also durch die Länge der Zeit geholt, umgekehrt wie bei der Fotografie.

Das Bild jedoch, das die Wissenschaftler so sehen können, es sind ja Radioteleskope – gleichsam also Ohren, nicht Augen –, besteht aus lauter Zahlen. Ihnen genügt das. Konventionelle Bilder erzeugen sie

bloß noch für die anderen, um weiter irgendwelche Forschungsgelder zu bekommen. Sie selbst brauchen nichts „wirklich“ sehen, sie haben die Zahlen. Das ist der Wahnsinn – sie brauchen keine Augen mehr.



Bruno Gironcoli: Famille Lot (ca. 1975). 61 x 89 cm

Ich mache keine Maschinen

Über Bruno Gironcoli

Wenn es möglich wäre, Erinnerungen auszublenden und sich unbelastet, also vom Gewicht des bisher Vorgefallenen befreit, wie ein grundlos entfremdeter Mensch zu fühlen, dann würden einem Räume mit Bruno Gironcolis Arbeiten einfach als Ort erscheinen, an dem Gegenwart auf sonderbare Formen konzentriert ist. Dass es die sonst nirgends gibt, könnte einem vorerst gar nicht auffallen. Inwieweit dabei Archaisches und Futuristisches miteinander Verbindung aufnehmen, bliebe unbestimmbar. Solche Zuordnungen ergäben schlicht keinen Sinn, weil sich Fragen danach nicht stellen ließen. Da alles unbeweglich, also offenbar gleich bleibt, tritt Zeit nur über wechselnde Lichtverhältnisse in Erscheinung, als Beleuchtung von Formen. Was zu sehen ist, könnte irgendwo und irgendwann stattfinden; jedes Gefühl von Nähe ist aufgehoben, ohne dass daraus Fremdheit und Ferne wird. Denken und Bilder vereinigen sich gleichsam auf fiktive Art, erregt durch ihre Widersprüche, erregt durch die Gegenkräfte jeder Zivilisiertheit. Nicht einmal als Zwischenstadium lassen sich die Objekte begreifen, dafür sind sie zu voluminös und zu präzise gefertigt. Die Glätte ihrer Oberflächen weist sie als fertig gestellt aus, sie könnten für Fabrikprodukte gehalten werden, mit denen niemand etwas anfangen kann. Ihre Variationen sind Ausdruck unbekannter Vorgänge, die mit Aufträgen und Nachfrage nichts zu tun haben. Diese Dinge erzeugen ihre eigene, kreisende, sich selbst unterbrechende Kontinuität; eines ergibt zwar das andere, wird aber deswegen nicht obsolet. Besucher und Beobachter werden nur sporadisch gebraucht. Menschen stören zwar nicht, merken aber unter Umständen, wie überflüssig diese und andere Arten von Realität sie machen. Miteingeschlossen sind sie ohnedies, sobald sie die Sachen beschäftigen. Der Autor will weder über Präsenz noch über besondere Fertigkeiten Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Er hat Zeit. Es geht ihm um Konstitutionelles, als Verfassung und Körperbeschaffenheit. Bewegung ist die Fiktion jenseits davon. Was hergestellt wurde, könnte genauso in einem Depot überdauern, um irgendwann hervorgeholt zu werden.

Das ist aber auch schon alles, was Hoffnungen auf andere Zustände aufkommen lässt. Gironcoli reagiert eben mit ihm möglichen Formen

des Eingreifens; durch Konzentration, durch Abwarten und Ausprobieren. Es wird analysiert und konzipiert, ohne Perspektiven zu unterstellen. Diese Neutralität konstatiert mehr, als dass sie erzählt. Mit Zukunft zu tun hat höchstens der Eindruck, dass hier künstliche Intelligenz am Werk ist. Sie ist niemandem mehr Rechenschaft schuldig, erprobt gewisse Möglichkeiten und kümmert sich kaum um Akzeptanz. Was aus alledem werden könnte, ergibt sich eben Schritt für Schritt. Impulse verstärken oder verflüchtigen sich, Form entsteht aus Fragmenten, ohne dass noch Baupläne erforderlich wären. Es ist etwas Artifizielles als Gefühl oder Emotion, das hier wirksam wird; unerschlossene Speicher geben Vorstellungen frei, Filter schalten sich ein und aus, Bilder werden deutlicher oder verblassen, Diffuses sucht sich provisorische Formen, der Zusammenhalt ergibt sich aus Verwandlungen. Die entstehenden Einstiege in virtuelle Welten sind noch materialisiert, von irgendwie altmodischer und dennoch zugleich transformierter, abgekühlter Künstlichkeit. Das Ich schaut zu, verwundert über seine parallelen und hypothetischen Identitäten, und sagt irgendwann: fertig, weil es weiß, dass es alles widerrufen kann um noch eine Zeit lang weitermachen zu können.

Sich über die Konstruktion ausgeblendeter Erinnerungen, gleichmütig akzeptierter Entfremdung und Vermutungen über künstliche Intelligenz für Bruno Gironcolis Arbeit Sprach- und Argumentationsmaterial zu verschaffen, kann der Sache und der Person nur halbwegs gerecht werden, wenn ein solches Verfahren gleich wieder unterbrochen und von anderen Blickpunkten aus angereichert wird. Um dabei einem vereinfachenden Verstehen zu entkommen, bietet sich an, es direkt ins Gespräch zu bringen, etwa durch den Rückgriff auf eine apodiktische Schlussfolgerung Max Horkheimers: *So wie die Menschen heute sind, verstehen sie einander nur zu gut. Wenn sie einmal anfangen, sich nicht mehr zu verstehen, weder sich selbst noch die anderen, wenn die Formen ihrer Kommunikation ihnen suspekt würden und das Natürliche unnatürlich, so käme die grauenerregende Dynamik wenigstens zum Stillstand.*¹ Ob das angesichts inzwischen auf andere Weise radikalisierten Kommunikationsbedingungen nun antiquiert wirkt oder nicht, es wird damit ein Zusammenhang zwischen Latenz und Zeit hergestellt. Solche Forderungen könnten auch von einem Mystiker des Mittelalters stammen, der gegen das gleichgültige, scheinaktive Inkaufnehmen des vorhergesagten Infernos andere Muster der Verständigung sucht, in Gebeten, im Schweigen. Befreiendes Fluchen ist der zugehörige Gegen-

impuls, als Einrahmung von Alltäglichem. Derartiges wiederholt sich, abgelöst von religiösen Bezügen und persönlichen Motiven, sowohl in der Gewöhnung daran, wie schwer vieles mitteilbar ist, als auch in der Herausbildung funktionalisierter, mehrdeutiger, spielerischer, konsequenter oder weniger konsequenter, den Zeichenvorrat erweiternder, immer wieder verstummender Sprachen. Störungen und Unterbrechungen sind daher zentrale Momente jeder Verständigung, selbst wenn Dissens kein zentrales Thema mehr ist. Nur ist längst offensichtlich, dass die *normale* kommunikative Distanz und Apathie vom Gang der Dinge abgekoppelt ist, ob *die Menschen* Horkheimers, oder andere, sich nun verstehen oder nicht. Nicht einmal was sie erleben, erzeugt Verbindungen oder Verbindlichkeiten. Gültig bleibt der Hinweis auf destruktive, auf paradoxe Bedingungen, einschließlich der immer wieder stattfindenden Beschäftigung mit eigenständigen Formen kommunikativen und nichtkommunikativen Handelns, wozu auch deren Negation gehört.

Bearbeitet wird, was noch nicht gewusst werden kann

Bruno Gironcoli ist in der Zeit, auf die sich die angesprochene Beschwörung des Nichtverstehens bezieht, geboren worden, in jene kollektive, feindselige – von seiner engeren Umgebung keineswegs geteilte – Euphorie hinein, in der die Bewegung auf den bisherigen Tiefpunkt hin sich ihrem Maximum an organisierter Zustimmung genähert hat. Dieser miterlebte zivilisatorische Bruch, der seither jede Behauptung von kontinuierlichem Fortschritt an ein letztlich unmögliches Erinnernkönnen und Vergessenwollen bindet, bleibt in seiner Ungeheuerlichkeit unvorstellbar und undarstellbar und wurde auch so erfahren. Es lässt sich da nichts veranschaulichen. Alles Allgemeine verhöhnt das Singuläre. Eine Befreiung davon kann nicht stattfinden. Die Präsenz der als Kind (in Kärnten und zeitweilig in Frankfurt am Main) aufgenommenen Zeichen und Bildemotionen ist jedenfalls so prägend gewesen, dass in seiner künstlerischen Arbeit Spuren davon bis heute auftauchen. Es wird also nicht auf die unterschwellige Absicht, irgendwelche glücklichen Momente zu erneuern, reagiert, sondern auf eine Komplexheit, in der solche Wünsche und Stereotypen nicht mehr wiederzuerkennen sind. Das Unerklärliche am Geschehen, einschließlich des Entsetzlichen, ist ohnehin anwesend, selbst wenn Hinweise darauf unterbleiben. Im Gespräch und in Texten beruft er

sich auf derartige Impulse nur zögernd, jegliches Spiel mit Betroffenheit abwehrend, als Gegengewicht weiträumige Bezüge und eine Gleichwertigkeit existentieller Situationen, eine Gleichwertigkeit erinnerter Wahrnehmung betonend, als *ein Bildhauer, der aus dem vergangenen tausendjährigen chinesischen und elektrischen Zeitalter kommt – zumindest – als Design*.² Eine solche Aussage ist zugleich Schutzbehauptung und subversive Distanzierung, als Verteidigung umfassender Sichtweisen und der minimalen eigenen Möglichkeiten. Es schwingt mit, dass es beim Erinnern um so verfilzte Ablagerungs- und Verarbeitungsmechanismen geht, dass sich zur konkreten Arbeit keine direkten Verbindungen herstellen. Gerade erfahrenes und sonstwie bewusst gewordenes Leid (oder dessen Abwesenheit) betreffend, ergäbe eine solche Umsetzung keinen Sinn, höchstens nachahmende Bestätigungen; trotzdem finden Übersetzungsprozesse statt. Eindeutige Zusammenhänge mit Geschichte lassen sich daher nirgends ableiten, wenn es sich nicht um Erkenntnisse handelt; deren Relikte und ihnen zugeordnete Bedeutungen werden zu etwas Eigenem, zu eigenwilligen Feststellungen darüber, dass Allgemeines und Individuelles ihren Dauerkonflikt in uneinsichtiger, nur punktuell fassbarer Weise austragen. Jede Erfahrung und jedes Ding ist etwas Einzelnes. Ein Vergessen und ein Vergessenwollen bekommen keine Mahnungen vorgesetzt, sondern schweigende Zeichen. Worüber gesprochen werden sollte, wird dem Sprechen überlassen.

Dass etwas einmal heiter, einmal trostlos erscheinen kann, dass Sinn, Unsinn, Nicht-Sinn *besondere Beziehungen* zueinander unterhalten, und zwar nicht als Gegensatz oder Mangel (wie das philosophisch zum Beispiel von Gilles Deleuze aktualisiert worden ist),³ wird als Lebens- und Arbeitsvoraussetzung akzeptiert, ohne zu viel abschwächende Ironie zu erzeugen. Oberfläche und Tiefe werden nicht so behandelt, als würden sie getrennt voneinander existieren. Klar ist, dass sich zur unabgrenzbaren Vielschichtigkeit nur Zugänge ergeben, wenn unterschieden, also etwas identifiziert und in Relationen gesetzt werden kann. Auf Form und Formlosigkeit bezogen ergeben sich daraus eigene Abhängigkeiten des Denkens vom Tun; Ursachen lösen sich vom Ursprünglichen, Rekonstruktionen solcher Prozesse würden immer wieder etwas anderes ergeben. An den gewählten Verfahren signifikant ist, dass sakrale und politische Symbole, mit ihrer wechselseitigen Durchdringung und Volkstümlichkeit, als triviale und unschuldige Teile wieder auftauchen, so als ob sie – und zugehörige Strukturen – ein

Entmythologisierungsverfahren hinter sich hätten. Gebraucht werden sie längst nicht mehr, trotzdem sind sie noch da; also lässt sich nichts abschließen. Wenn sie Erinnerungen auslösen, dann als Frage nach dem Untergrund jedes Erinnerungsvermögens, als Frage nach der Differenz von Bedeutung und Bedeutetem, als Frage nach zu Abfall gewordener Überhöhung. Alles das aber ist Sache von anderen; das Objekt selbst fragt gar nichts mehr. Es provoziert eher dazu, durch sein Warten.

Gironcoli die Sichtbarmachung einer *grauenerregenden Dynamik* zu unterstellen, wie das immer wieder vorkommt, wenn er mit der Bedrohung durch Technik, Maschinen, Macht in Zusammenhang gebracht wird, würde ihn völlig unzulässig auf eine ästhetisierende Nutznießerrolle reduzieren. Sein Arbeiten jenseits der Begriffe ist auf andere Erkenntnisse aus. Er experimentiert nicht. Er bleibt nahe dran an dem, was er weiß, und doch separiert davon, sich mit unzugänglichen Sprachen der Wirklichkeit beschäftigend. Jedenfalls ergeben sich für jene Art kritischer Haltung, die davon lebt, ihre eigenen dubiosen Harmonievorstellungen zu verbergen, für mich nirgends Hinweise. Wenn schon, dann werden Letztere angegangen, ohne Evidentes zu verharmlosen, aber auch ohne dass ein Klagen über Verluste oder entgangene Gewinne, etwa von Sinnlichkeit, von Individualität, von Freude, zugleich behauptet, dass es einmal besser gewesen sei oder irgendwann wirklich besser werden könnte. Das gewählte Metier hat seine eigene Kompliziertheit; und Gironcoli die seine dazu. Was erzeugt wird, bezeugt, was ihm möglich ist. Es geht um Gegenwart; Geistesgegenwart wäre bereits zu dramatisch, zu wenig materialisiert. Welche Bezugfelder hereinspielen, entscheidet sich auf höchst persönliche Weise, ohne dass Persönliches sichtbar werden müsste. Sein störrischer, autistischer Zugang wird zum Gegensteuern, in den ersten Jahren scheu revoltierend, verhalten aggressiv, phasenweise Sadismus, Perversion, Penetranz miteinbeziehend, aber bereits parallel dazu auch distanzierter, für Aggression und unvorhersehbare Kombinationsmöglichkeiten weiche und unauffällige Formen verwendend. Leicht verfügbare – also angeblich arme – Materialien interessieren ihn von Anfang an. Welcher Überlegungsdurcheinander dem jeweils zugrunde liegt, ergibt sich in einem zögernden, der Zeit ihren Druck nehmenden, sie vertreibenden Prozess. Zugehörige Gesetze müssen ihre Brauchbarkeit immer aufs Neue beweisen, bevor sich ein Kodex herausbildet. Dem einzelnen Werk selbst wird mit Skepsis begegnet; wichtiger sind die Vorgänge.

Vollendung ist kein Thema. Die Teile sind früher da als das Ganze. Sie bestimmen, wie sie zueinanderpassen. Was wahrnehmbar ist, was wahrnehmbar wird, ergibt sich aus einem Zusammensetzen. Freiheit von Beunruhigung, von Angst, von Blockierung wäre wichtiger als jede Beschäftigung mit dem Endgültigen, mit dem Tod, weil jede Art Leben zwangsläufig unvollendet bleibt. Zeigen lässt sich das nicht, nur abarbeiten. Die zugehörige Sprachlosigkeit braucht Form, die konkretisiert, was sich anders nicht konkretisieren lässt, also auch dokumentiert, dass vieles einfach nicht geht. Inhalte ergeben sich, ohne dass deren Eigenheiten hinreichend präzise verzeichnet werden könnten, und das heißt auch, dass begleitende Sätze mit ihrer Fragwürdigkeit zurecht kommen müssen, selbst wenn mit ihnen nicht interpretiert, sondern argumentiert werden soll, als Erforschung von Prämissen. Aus Hochmut gegenüber Banalitäten werden sie nicht unbedingt gehaltvoller. Eine Andeutung kann andeuten; zum Beispiel, dass bei Gironcoli trotz aller Verflechtungen von Fremdheit und Vertrautheit als Haltung spürbar wird: Gewalt, selbst Empfindungen gegenüber, ist nie allein Sache der anderen; es geht weiterhin um Ursachen und deren Verneinung, um Abfolgen, um Unterschiede, um Bedeutungen, nur ändern sich deren Erscheinungsweisen und Relationen ständig.

Weil er sich viel erspart, wird vieles deutlicher. Weil er sich nicht damit entschuldigt, dass er nicht wissen kann, was er tut, entsteht irritierende Offenheit. Die Hermetik und Statik seiner Formen ist dazu kein Widerspruch, sie behütet Verborgenes vor Zudringlichkeit. Sie ist aber auch Aussage darüber, dass nicht unmittelbar Wahrnehmbares eine beharrliche Beschäftigung mit ihm erfordert, als potenziell subversive Aktivierung von Erinnerung. Ein Hinzeigen auf etwas würde das eigene Täter-Opfer-Potenzial aussparen. Ein Erzählen würde von Natürlichkeit und Künstlichkeit sprechen, deren Wirkungsweisen sich einem Urheber fügen. Ein Darstellen würde Bewegung in die Sache bringen, wo um ihretwillen Erstarrung und Beobachtung angesagt sind. Ersetzt wurde das alles durch Beharrlichkeit, die nicht mit gewollter Absurdität spekuliert, sondern Absurdes durch Aufwertung herausfordert, kenntlich macht, in Balance hält, indem es Form bekommt. Es entsteht ein eigenes Bild von der Lage der Dinge. Bearbeitet wird, was noch nicht gewusst werden kann. Bearbeitet wird, was sich anders nicht herausfinden lässt. Erklärungen tun sich schwer, weil sie sich schwer tun sollen, das heißt aber noch lange nicht, dass sie überflüssig sind. Eine Kunst, die sich Begriffen und einem Begreifen völlig entziehen

will, ist nicht seine Sache, trotzdem versperert sich deren Substanz einer Umsetzung in Texte. Die Sphären sind verschieden, ohne dass solche Differenzen eine pathetische Distanzierung brauchen. Leichtigkeit wird nicht als mindere Kategorie angesehen. Es sind die Kategorien selbst, die in Fallen gelockt werden. Allgemeines wird zu Besonderem, Besonderes zu Allgemeinem, wobei die Überlagerungen von Gemeinplatz und Universellem als Familienähnlichkeiten gesehen und angenommen werden. Sicherheiten ergeben sich auch aus den dazu üblichen großen Worten nicht. Eben weil in Gironcolis Arbeit über vieles geschwiegen wird, eher beiläufig und ohne Inszenierung eines finalen Schweigens, wird sie Teil einer Realität, die nicht so ohne weiteres von diversen Konsensformen verdunkelt werden kann.

Etwas, das still vor sich hin vegetiert

Vieles vom bisher Gesagten lässt sich wegschieben, in einen Wartesaal resümierender Argumente, wo sich dessen Präzision stets aufs Neue Überprüfungen stellen müsste. Als Verallgemeinerung gilt das immer auch für etwas, was nicht gemeint sein konnte; kommt es Speziellem zu nahe, macht es sich überflüssig. Sprachliche, also formale Genauigkeit kann etwas begreifbarer, aber auch unbegreifbarer machen. Aus diesem Antagonismus befreit unter Umständen die Beobachtung von Abfolgen, von Abfolgen und Rückbezügen, anhand derer sich wiederum andere Zugänge zur schweigenden Ästhetik Gironcolis ergeben. *Mein Ziel war ein ästhetisches*, sagt er so dezidiert, dass ausufernde Kommentare plötzlich verlassen dastehen, und weiter, seine Bemerkungen langsam zu eruptiv hervorbrechenden kategorischen Aussagen steigernd: *Ich hätte immer nur über das Ding eine Antwort auf diese Welt treffen können, nie über meine Person selber. / Mir ging es um eine Ausschließlichkeit ohne viel Gebärden, um einen Gegenstand, der so einfach und still und unattraktiv, so rau und zackig wie möglich sein sollte. / Ich wollte immer wieder etwas finden, das ganz in der Stille seiner eigenen Aura zu Hause ist und nichts nach außen Weisendes in sich zeigt. / Es ging mir darum, Schönheit in etwas zu suchen, das ohne viel Artikulation seine Existenz hat. / Mich hat immer der Sachverhalt beim Machen interessiert, dieses unmittelbare Geschehen, und nie das mittelbare der Interpretation. / Mein psychisches Bewusstsein und mein ästhetisches Verlangen haben einen Zug zur Stille hin erzeugt, hin zu Dingen, die kraft ihrer einfachen Oberfläche in ein Schweigen geführt werden. / Mir*

*ist es nicht um Ausdruck gegangen. Mich hat die bildhauerische Idee dahinter interessiert, eben eine gewisse Stille und Erstarrung.*⁴

Die Kompaktheit solcher herausgegriffenen Sätze negiert aber die Nuancen dessen, was sie vorbereitet hat, was sonst noch vor sich geht. Nebensächliches hat letztlich das gleiche Gewicht, zum Beispiel wenn darauf verwiesen wird, wie stark ihn das möglichst Gewöhnliche beschäftigt: *Ich habe mir in Kaufhäusern dauernd Plastikhäferln angeschaut, Vim- und ATA-Flascherln, Seifenschalen, Schachteln; also lauter Dinge, die keine Luxuswelt beschreiben, sondern im Alltag vom Menschen gebraucht werden. Alles das hat mich berührt. / Ich habe versucht, im Kleinen das Große wiederzufinden. / Beeindruckt hat mich, wie solche Dinge mit ihrer Dünnwandigkeit ihr Selbstbewusstsein in der Welt aufbauen. / Obwohl das überhaupt kein interessantes Design ist, sondern das Letzte vom Letzten, hat es doch etwas Eigenes, und dem bin ich nachgegangen. / Eine solche Qualität des Objekthaften hat auch Kinderspielzeug, das selbst gemachte und das gekaufte. Nahezu alle Weltgegenstände werden von ihm abgebildet. Es gibt Puppen, Autos, Flugzeuge, Christbäume. Was reproduzierbar vorliegt, wird reproduziert. Meine stille Welt hat damit Beispiele. Man muss sie bloß wiederfinden, ihnen im Realisieren neu begegnen. / Nur: Design war damals nichts, was mich interessiert hätte. Ich war in meinen Gedanken, in meinen Träumen viel zu unbürgerlich, als dass ich über Design eine Wiederherstellung bürgerlicher Ansprüche hätte dulden können. Das ist irgendwie kurios. / Wo ich mich herumgetrieben habe, war alles ohne Qualität, das war das schäbigste Ausbeuten einer Idee und das hat mir ja gefallen.*

Der damit angesprochenen Phase der ersten Ausstellungen (1967, Galerie Heide Hildebrand, Klagenfurt / 1968, Super-Design, Galerie nächst St. Stephan, Wien, mit Roland Goeschl, Hans Hollein, Oswald Oberhuber, Walter Pichler) waren Jahre beharrlicher Versuche vorausgegangen. Das Zeichnen nach der Natur ist bis zur konkreten Erfahrung von Endpunkten vorangetrieben worden, in permanenter Auseinandersetzung mit van Gogh, mit Giacometti und trotz der damaligen Tabuisierung alles Figuralen. Nach abgebrochener Schulausbildung und einer Lehre in einem metallbearbeitenden Betrieb in Innsbruck hatte er zu malen begonnen und phasenweise an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien studiert. Sein zähes Erforschen der eigenen Möglichkeiten schildert er heute als weitgehend autodidaktischen Prozess. Zuerst hat er Nachahmungen versucht, dann jahrelang hauptsächlich Köpfe gezeichnet, seinem *Hang zum Konkreten* nachgebend, so

lange, bis diese Art der Beobachtung *aussensibilisiert* gewesen ist, bis er *nichts mehr hervorholen konnte*. Schließlich habe er nur noch Zeichnungen zustande gebracht, die zwar *vor dem Modell das Konkrete versuchten*, aber zugleich *Fragen des Lebens in einer expressiven Sprache mitvollzogen haben, relativ wüste Zeichnungen*, wie er sagt, die Arbeit begleitend, jedoch zunehmend abgelöst vom Kontext seines ästhetischen Empfindens. *Der vielleicht ein-, zweihundertmal gezeichnete Kopf war eigentlich fast meine letzte Zeichnung*, behauptet er jetzt, als Schritt zu *Bezugssystemen im Raum* und zur *skulpturalen Seite der Zeichnung, also dem Versuch, das Freundliche in ihnen zu entwickeln*. Dass ihm Bildlösungen, als zweidimensionales Konzentrat von Mehrdimensionalem, wichtig geblieben sind, wird damit nicht bestritten, nur mit den Initialphasen in Zusammenhang gebracht. Bestärkt bei seinem Schritt von der Malerei – *die mir nie gelungen ist*, wie er nun konstatiert, schon weil ihm *die Grundierungen viel besser gefallen haben als das dann entstandene Bild* – hin zur Skulptur haben ihn Experimente, bei denen er in handwerklich-professioneller Weise Metallteile in Bilder montiert hat. Daraus ist eine vorrangige Beschäftigung mit einem *Gebildemachen* geworden. Die frühen Polyesterarbeiten sind *Köpfe* (1964/66) und auch die *Drahtplastiken* (1960/64, ausgestellt im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1970) sind karikaturhafte Zeichensetzungen für den Kopf, um einen offenen Raum und eine räumliche Atmosphäre um ihn herum zu gewinnen. Immer stärker wurde die *Sehnsucht nach etwas Einfachem*, gerade weil ihm das, was er zustande brachte, ständig ungenügend erschienen ist; gemessen an den Kunstauffassungen der Zeit und an den eigenen Wertvorstellungen als *gespaltenes Subjekt*. Viele Versuche wurden abgebrochen, weil Wiederholungen nicht weitergeführt hätten, weil auf solche Weise *zu wenig Aussage über diese Welt, wenn so etwas überhaupt darstellbar ist*, möglich war.

Des Kopfes ist er schließlich als Modell überdrüssig geworden, aber der Schritt zu Formen für ihn, die – von anderen und von Gironcoli selbst – plötzlich als Angleichung an Möbelstücke gesehen worden sind, hat der Skulptur und dem *Thema der Oberfläche*, so wie es sich bei Kleiderkästen stellt, die Richtung gewiesen, näher zu Stille, zu Bewegungslosigkeit, weg von der zwangsläufigen Dynamik der Zeichnung, hin zu etwas in sich Ruhendem, *das ohne viel Artikulation seine Existenz hat*, also weder von einem neuen Expressionismus noch vom abstrakten Bild, das ihm damals tot erschienen ist, herkommt. Das Statement dazu heute: *Wenn man sich so die tausend Formen von Kleiderkästen*

anschaut, die die Menschen entwickelt haben, sind da welche, die durchaus die Frage aufwerfen, warum sie denn gerade Kleiderkästen geworden sind. Sie hätten etwas anderes auch werden können, zum Beispiel: Skulptur. Lebendigkeit, so betont er, ergebe sich aus der gestalteten Oberfläche mit ihrem Oberflächengeschehen, Symmetrien wiederum können zeigen, wie etwas still vor sich hin vegetiert: Ästhetisches bekommt erst in dieser dürftigen Gestaltung seinen vollen Wert.

Warten auf Bewegung

Ich habe eher einen Klang gesucht, keine Abstraktion, heißt ein weiterer Kommentar dazu, ich wollte ja nichts machen, was andere schon fertig gestellt haben; ich wollte meiner Welt begegnen und Fragen, die für mich noch ungeklärt sind, berühren. Ich habe wohl auch das verlorene Menschenbild gestalten wollen, ohne es dafür zu setzen. Dass ihn Existentialismus und Frankfurter Schule intensiv beschäftigt haben – diese Ausdeutung des Materialismusdenkens / die Interpretation der zweiten Linie von Sozialismus / die war mir lieb / Adorno hat mich sehr interessiert – kommt zur Sprache und wird auch in Zusammenhang damit gesehen, dass seine gelegentlichen Versuche, die Zeichnungen und Skulpturen verbal zu begleiten und über Ausgangspunkte seines Handelns Auskunft zu geben, bei Interpretieren immer wieder eine scheinbar dazupassende Phraseologie begünstigt haben. Aber letztlich, so seine heutige Haltung dazu, schützen sich die Objekte selbst davor, da so etwas auch Ausdruck der Zeit und einer gewissen Hilflosigkeit des Satzbildes gegenüber dem Thema Bildhauerei ist. An den gedanklichen Ausgangspunkten könne sich ohnedies nichts mehr ändern, nur am eigenen Verhältnis zu ihnen: Das ist aber auch alles. Das heißt nichts anderes, als dass sich die angesammelten Erfahrungen vom Erleben nicht abkoppeln lassen, wie sich die theoretische Zentrierung von Politik und Ökonomie zur Ästhetik hin verschoben hat und wie politische Alternativen demontiert worden sind, zuerst im hochentwickeltesten Warenwirtschaftssystem selbst, das eher als Restgröße denn als Gewinner übrig geblieben ist, dann überall dort, wo sich dessen Ausweitung lohnt. Aus den formalen Ausdrucksqualitäten ergibt es sich mit einer gewissen Logik, dass einer dieser rational-irrationalen Ökonomisierung dienenden Ästhetik weder Material noch Gesprächsstoff geliefert wird. Es entsteht etwas Insulares, das bei sich bleiben will, ohne eine solche Isolierung zu genießen. Trotzdem bietet der selbst abgesteckte Raum

genug Platz für Vielfältigkeit. Sosehr eine eigene Ökonomie als bestimmende Kraft einbezogen wird, so wenig fügt er sich bei der Produktion und Verwertung seiner Skulpturen und Zeichnungen deren allgemeinen Gesetzen, weniger aus Widersetzlichkeit als aus Desinteresse diesen Mechanismen und ihrer Enge gegenüber.

Meine Einschätzung, dass in seiner Arbeit schon früh eine im Trostlosen, Quälerischen durchschimmernde, versteckte Gelassenheit und Heiterkeit – als stoisches Element – präsent ist und dieses Zusammenwirken von Zuspitzung und Entlastung spätestens im Zuge des von außen forcierten Bewusstseinswandels deutlicher erkennbar wird, teilt er nur bedingt, weil ihm derartige Selbstanalysen nicht möglich seien, ihn aber zweifellos früher, als er jünger war, *alle diese Dinge, die ums Leben herum passieren, weit mehr erschreckt haben als jetzt*. Da er immer öfter überprüfe, ob stimmt, was er wahrnimmt, entstehe sicher so etwas wie Gelassenheit, die sich auch in der Arbeit niederschlägt, nur werde sie, auf seine Person bezogen, meistens mit einer ihm oft anzusehenden unmenschlichen Müdigkeit verwechselt. Insistierend die Skulpturen und Bilder mit einem Warten, mit einem Warten auf aufgehaltene Bewegung, auf Wunscherfüllung, auf ein noch nicht greifbares Potenzial in Zusammenhang bringend, gibt es verhaltene Zustimmung. *Nur gleicht mein Warten* – so seine relativierende Aussage dazu – *eher dem Warten der Schlange, die von einer Lichtquelle irritiert ist und nicht weiß, was sie tun soll; sie bleibt, wo sie ist, und wird von einem Auto überfahren. Dieses Warten ist nicht das überlegene, spekulative Warten; bei mir ist es eher ein nervöses Warten, eine Hilflosengeste*. Damit zu tun hat auch, dass Elektrizität oder Gas in vielen Arbeiten thematisiert, aber nicht eingesetzt wird. Es ist nie sicher, ob die Schalter, Stecker, Hähne, Leitungen und Rohre tatsächlich funktionieren. Das Bedrohliche macht bloß einen kaputten Eindruck. Zugleich scheint es eher um ein Warten auf Energie zu gehen und um Angst vor unbekanntem Auswirkung. Letztlich ist diese Symbolik jedoch sicher noch komplexer zu verstehen, nicht bloß als Analogie zur Furcht vor dem Gewitter. Dessen Funktion als *der moraltheologische Ort, sich seines schlechten Gewissens zu erinnern*, weil die längste Zeit Blitz und Donner als Vorzeichen des Jüngsten Tages angesehen worden sind, ist ohnehin durch das Wissen um Elektrizität (und durch den Blitzableiter) eliminiert worden.⁵ Wiederholungen solcher Situationen ergeben sich dennoch, als Ausgeliefertsein, als Verselbständigung verfügbarer Energien. Gironcoli sagt dazu lakonisch, er selbst verstehe sich im Grund als *Antriebsaggregat*,

als Operator mechanischer Vehikel, die er, als Vorstellung, in Bewegung setzt. Maschinell sind die Vorgänge, als Abhängigkeiten im Kopf, nicht die Objekte selbst. Bewegung braucht nicht tatsächlich stattzufinden, sie hat ihre eigenen, vielschichtigen Möglichkeiten. Strom ist für ihn daher bloß eine plakative Metapher, ein Bild für viele Dinge, etwa für Waffen, im übertragenen und tatsächlichen Sinn, da durch Erweiterung von Aktivitätsfeldern erkaufte Bedrohungen den Menschen zum Zwitterwesen mit einer Leidenschaft für Prothesen machen, dessen Erkenntnisse für gewöhnlich auf erzwungenen Geständnissen anderer beruhen. Dass auch vieles aus dem Erosbereich kommt, kann und will er sprachlich nicht berühren, weil er in seinen Bildern ohnedies oft sehr weit geht mit einem *Pornographiegeplapper*. Strom sieht er zugleich als ganz primitiven Hypnosevorgang; das Warten auf ihn ist das des Spielers, der von vornherein sagt, *ich gewinne eh nicht, ich warte einfach darauf, was passiert. Und diese Stecker sind nicht ein globales Verbinden, sind nicht Interkommunikation, sondern gerade das Vergessen auf solche Sachen. Ich stecke ihn nicht hinein, um eine Reaktion zu haben, sondern um auszudrücken, wie schön es wäre, wenn alles das eintreten könnte, aber gleichzeitig, wie gefährlich es ist, wenn man das tut.*

Dass beim Warten irgendwann Beruhigung eintritt, also Wildheit verloren geht, Nervosität zu Geduld wird und ein Perfektionszwang überhand nehmen kann, ergibt sich daraus jedoch nicht so ohne weiteres. Gironcoli unterläuft Vollendungsmanien, indem letztlich alles mehr oder minder unfertig bleibt; ein Zug vom Rauhen und Trümmerhaften zum Glatten und Geschlossenen und Schweren ist trotzdem feststellbar. Materie verdichtet sich. Volumen und Gewicht nehmen zu. Ob es sich nicht doch um Hohlkörper handelt, wird nicht sichtbar. Die Haut ist wichtig. Farben unterstreichen, dass andere Materialien erwünscht, denkbar, aber nicht notwendig wären. Ihre metallene Tendenz, zuerst mit Blei-, Zink-, Silbertönen, nimmt die spätere Rede von der *bleiernen Zeit* vorweg.⁶ Der immer dominanter werdende Bronzeanstrich, bis hin zu Gold, als Farbe, bricht damit, ohne sich vom eher Schabigen zu lösen, um schließlich mit Aluminium für mögliche Endfassungen wieder in anderer Weise Kälte, Hitze, Licht und Spiegelungen auf die Oberfläche zu bringen. Gentechnische Assoziationen können sich ergeben, sie werden aber vom Beobachter und seinen Vorurteilen produziert. Das Embryonale und Puppenhafte der oft in vegetativ-technische Formationen einmontierten Figuren ist dem Vorläufigen näher als

irgendeinem unbekanntem neuen Stadium; es genügt, dass sich im Unfertigen ein noch unausgeformtes Potenzial verbirgt. Ein Mehr an Genauigkeit würde im Moment nichts bringen. Dass der Mensch unter Umständen *verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand* (Michel Foucault),⁷ ist die latente Gegenthese dazu. Claude Lévi-Strauss hat sich nicht gescheut, das ohne jede Einschränkung auf den Punkt zu bringen: *Die Welt hat ohne den Menschen begonnen und wird ohne ihn enden.*⁸ Die Zeit scheint mit ihren Dimensionen vor einer solchen Dramatik zu schützen; eine Ästhetisierung von Apokalypse fördert bloß Gewöhnung. Gironcoli interessiert so was nicht, er grenzt sich davon entschieden ab. Sein Raum für Überlegungen ist zwangsläufig ein feminer, mit einer blassen, reagierenden Präsenz des Männlichen, dessen Fantasien zu spüren scheinen, wie abhängig es ist und wie aggressiv-kompensierend es damit umgeht. Inwieweit ein damit einhergehender Wahnsinn echt oder gespielt ist, lässt sich nicht unterscheiden. Manifest wird aber, dass ein instinktives Arbeiten gegen so genannte eigene Interessen stattfindet. Zu erahnen sind, wenn überhaupt, dann Variationen einer komplizierten, quälerischen und einer unbekanntem Erotik, auch des Denkens, mit Mischformen, deren Zusammenhalt auf Umhüllung angewiesen ist. Als gleichsam klimatische Vorgabe wird evident, dass Sexualität eine Grundform des Missverstehens und damit auch des Verstehens ist, mit aus Vereinigung und Trennung bezogener Intensität, mit emotionellen Exzessen, Ersatzhandlungen, Heimlichkeiten, mit Eifersucht, Rivalität, Ermüdung und unkontrollierbaren Verzweigungen. Denn was sich feststellen, also festhalten lässt, wird zur Negation. Erst daraus ergeben sich immer wieder neue Ansätze. Die Spannung hält an, weil sich die so entstehenden elementar-kombinatorischen Zeichen nicht von analytischer Rationalität und dem Realen lösen wollen, nur lässt sich vieles bloß vorläufig oder in nicht verbalisierbaren Sprachen zum Ausdruck bringen.

Das wird sogar an seinem Umgang mit den Dingen selbst deutlich. Vom endgültigen Aufstellungsort wird es jeweils abhängen, ob das Provisorische ausreicht oder Aluminiumgüsse angefertigt werden müssen. Bis es soweit ist, lebt er mit seinen in Teilen herumliegenden Arbeiten wie in einem vergessenen, bis oben hin angeräumten Lagerhaus, atmosphärisch dem *Pfandleiher* Rod Steigers näher als irgendwelchen überschaubaren Ordnungen.⁹ Gewöhnliches und Ungewöhnliches kommen dabei so selbstverständlich miteinander aus, weil – wie bei einem Altwarenhändler – die Wertigkeiten egalisiert oder verändert sind; erst

durch ideelles Recycling und definitive Montage werden Vorschläge für neue Abstufungen und Kombinationen gemacht. Bei Gironcoli geht es um eine Rekonstruktion und Neuformulierung von Requisiten und hochkommenden Vorstellungsbildern, nicht um eine direkte Benutzung irgendwelcher Fundstücke. Was an Wiedererkennbarem wiederverwendet wird, beweist und bewertet aus seinem Blickwinkel, inwieweit sich Bedeutungen und Begriffe je nach Gebrauch in ihrer Funktionsweise verändern: Haushaltsgeräte, Kübel, Gefäße, Lautsprecher, Kornähren, das Edelweiß, Weinblätter, Trauben, Glühbirnen, Fotos, Kriegsmaterial, Hunde, Affen, Schafe, Vögel, Sanitäreinrichtungen, Essbesteck, Flugzeuge, Totenschädel, Maschinenteile, Gitter, die Madonna, Pölster, Spiegel, Puppen, das Hakenkreuz, das Herz, Stöckelschuhe. Der oft auftauchende kauernde Mann gibt Größenverhältnisse an, gleichzeitig bleibt völlig unklar, was er in dieser Umgebung zu suchen hat. Beziehungen zu ihr und ihren Apparaten sind trotzdem existent, gerade weil er als Schablone auftritt, als Hülse, als Silhouette. Der Beobachter und Beobachtetes haben miteinander zu tun, ob das gewollt ist oder nicht. Gironcoli nennt ihn manchmal den *Lehrling* oder *Robert*, manchmal auch *Murphy*, einfach so, mit dem vagen Bezug, dass sich bei Beckett erschöpft wirkende Sätze über ihn finden lassen, wie: *Es gibt keine Mrs. Murphy* – und anderswo – *Das Fenster war nicht erleuchtet, aber das beunruhigte sie nicht, da sie wusste, wie sehr er dem Dunkel verfallen war* – mit der Wiederholung ein paar Zeilen weiter – *Kein Laut drang aus Murphys Zimmer, aber das beunruhigte sie nicht, da sie wusste, wie sehr er der Stille verfallen war, um lange in ihr zu verharren.*¹⁰

Das Ding im Raum, nicht Aktion

Ein derartiges Verharren sieht Bruno Gironcoli bis heute als durchaus bezeichnend für seine Vorgangsweise an, die Beschränkung auf formale Kategorien, auf der Dingwelt zugehörige Kategorien meinent. *Direktes menschliches Engagement, das zur Handlung hinführt*, war damit ausgeschlossen, sehr im Unterschied zum die damalige Wiener Situation potenzierenden Aktionismus von Nitsch, Muehl, Brus, an dem ihm der Anspruch und das Hantieren mit einfachen Möglichkeiten, mit Staub, mit Blut, mit Rotwein, sehr schlüssig erschienen sind. Ihm selbst jedoch ging es im weiteren um die *Autistik einer Dingbezogenheit*. Dass ein Aktionist *ins Leben treten musste, mit Selbstbewusstsein und*

Ehrlichkeit, in der er sein Werk bettet und badet, habe ihm wiederum anderes ermöglicht, nämlich auch in der Arbeit *schüchtern bleiben zu können*. Er hat sich auf das Ding konzentriert, nicht auf die Möglichkeiten der Person oder gar des Körpers. Angesprochen worden ist er vor allem von der *räumlichen Darstellung* der Aktionisten. Bei ihm hat das zur *Skulptur, die sich am Boden ausbreitet*, geführt, zu seiner in dieser Zeit entwickelten *Offenheit der Skulptur*. In den 1969 in der Galerie nächst St. Stephan gezeigten Arbeiten bezieht er sich mit einer Art Turngerät, *das nicht in positive Formen des Lebens eingreift*, auf eine *Geschichte des Sadismus* und genauso auf *persönliche Entgleisungen*. Die *Ausbeutungs- und Gefangenensituation* in einem Haushalt wird durch ein Paar Schuhe auf einer umgrenzten Bodenfläche thematisiert, mit Schrubber, Kübel und Keramikfliesen, aus einer Säule mit Totenkopf und Tisch und Lampe wird ein *Sezierraum für die Psyche*. In die Modellpuppe einer Frau ist ein Heizkörper eingebaut, um sie, *als Vorstellungsspiel*, erwärmen oder ganz heiß machen zu können. Damit ist ein *primitiver Brutalismus* des Lebens berührt worden, wie er heute sagt, mit Bezügen zu den damals reaktivierten Denkmodellen von Marx und Freud und an sie anknüpfenden Theorien, im Sinn einer differenzierten, weiterführenden Analyse von Ursachen *psychischer Verformungen*. Eine Zeit lang hat ihn aus solchen Zusammenhängen heraus Joseph Beuys sehr beschäftigt, nur konnte er dessen Ausweichen in mystische Sphären bald nicht mehr folgen. Auch zu anderen, in diesen prägenden Phasen dominanten künstlerischen Positionen kommen eher abwehrende Kommentare. Claes Oldenburg etwa ist ihm zu erfinderrisch, Edward Kienholz zu vordergründig, überdies konzentriert auf ein ihm fremdes großes Thema. Anselm Kiefer berührt ihn nicht, vor allem nicht mit seinen Skulpturen, eher noch als Maler, mit den Bildern zur Aufarbeitung eines bestimmten Milieus in Deutschland. Gironcoli hat sich auch auf Konzeptkunst nicht einlassen können: *Diese Form war mir nicht möglich, weil sie eine gesellschaftliche Selbstsicherheit braucht, um das zu vertreten und zu verbreiten*. In Wien war ihm Walter Pichler durchaus nahe, mit seiner Eliminierung der Grenzen zwischen Skulptur und Architektur und seiner permanenten Selbstbeschreibung, nur hat er das letztlich nicht als beispielhaft verstehen können. Er selbst habe, so betont er, *immer eine Art Großstadtleben als Grundlage der eigenen Betrachtungen vorgezogen*, nicht als Teilnehmen, aber als Erfahrungsraum; ein anderer brauche eben für seine Kunst auch thematisch Rückzugsformen. Was ihn positiv betrifft, ist eher auf ein Jetzt

bezogen, auf Momente; sogar die Namen dazu fallen ihm nicht so ohne weiteres ein; und Kunstgeschichte interessiert ihn bloß als Geschichte. Die behauptete Verlassenheit von Theorie wird, gerade im Zuge der Verlagerung von literarischen zu philosophischen Prämissen, nicht als undiskutierbarer Mangel, eher als Lokalkolorit gesehen. Trotz der hier geäußerten berufsspezifischen Skepsis verfolge er eben *alles, was mir an anderen Künstlern gefällt und an mir gefällt*. Was das ist, lässt sich nicht so einfach festhalten, also auch nicht aussprechen, es taucht einfach auf.

Künstleraussagen zu eigenen und fremden Arbeiten gehen eben von anderen Distanzen aus als Analytiker und Beobachter. Ausschließlich auf Tatbestände ausgerichteten Konventionen würde es entsprechen, sie völlig zu negieren, Bedingungen und Motive unberücksichtigt zu lassen, als Ausgrenzung jener zusätzlichen Dimensionen, die Person und ihre Arbeit, als Bindung und Loslösung, betreffend. Sich dem nicht zu fügen, heißt nur, sich eben nicht zu fügen und der künstlerischen Intention das entsprechende Gewicht zuzuordnen. In den Zonen, wo Bedeutungen, Wertigkeiten und Sinn konstruiert, verändert, zerstört werden, wo Grade von Sinnlosigkeit behauptet werden, wo vieles konträr zur geringen Wirksamkeit von Bildung und Information entsteht, und dort wo eine sich der Kultur widersetzen Decodierung Raum verteidigen muss, sind – so oder so – auch noch so desperate Feststellungen und Modelle immer wieder die einzigen Kräfte, die nicht in der widerspruchsfreien Summe kompetenter oder weniger kompetenter Meinungen untergehen. So etwas lebendig zu nennen, versetzt alles andere in einen Gegensatz dazu. Gironcoli sieht seine Stellung in solchen theoriebildenden Abläufen allerdings provokant gelassen: *Der Bildhauer hat ja immer die fröhliche Situation, etwas in den Raum zu stellen, das fraglich ist; es wird von der Gesellschaft befragt, der Form nach befragt, es wird akzeptiert oder nicht akzeptiert, angeschaut oder nicht angeschaut. Diesen altmodischen Vorsprung hat ein Bildhauer. Ein sozusagen moderner Bildhauer geht aber weiter, er bringt seine persönlichen Gegebenheiten mit denen der Gesellschaft gleichsam in Einklang, indem er unmittelbar zur Konsultation und zum Konsum anbietet. Die Sache realisiert sich somit nicht auf ihre Weise, sondern indem sie sich auflöst. Da ich in mir nicht die Stärke empfunden habe, so über meine Skulptur hinaus handeln zu können, ist mir nur der Rückgriff auf ein altmodisches Künstlerbild geblieben, mit einer vergleichsweise konventionellen Form der Bildhauerei*. Dennoch hatte sich sein Skulptur-

begriff früh vom in sich gerundeten Einzelstück gelöst. Skulptur war für ihn kein Bündel von Energien mehr, sondern eine im Raum ausgebreitete Fläche von Überlegungen, also eine Architektur der Überlegungen. Damit hat er das Konstituierende von Gegenwartskunst mitgeprägt, ob es sich nun um die Thematisierung des Kunstwerks im Raum und die Aufhebung der Grenze zur Architektur, die Frage der Autorenschaft und zugehöriger Fertigkeiten, Destruierung und Rekonstruktion, das Heterogen-Hybride, das Interesse an direkter Intervention (aber eigener Reserviertheit demgegenüber), die Ausdifferenzierung von objekthafter Körperlichkeit oder die Auslotung der Mechanismen von Gedächtnis und Erinnerung handelt.¹¹ Statt ständigen Fortschreitens ist ihm aber immer wieder ein Einkreisen konsequenter erschienen.

Auf die Ausformung seines Begriffs von *offener Skulptur* hat er mit einer neuerlichen Verdichtung geantwortet. Eine weitere Produktion ähnlicher Objekte, so beschreibt er diese Wendung, hätte zu einer Handlungskette führen müssen, die als zeitgemäße Fortsetzung in den Raum, im Sinn einer offensiven Positionierung und Verteilung, ihm unmögliche Verpflichtungen abgefordert hätte. Auch wollte er nicht an der eigenen Retrospektive arbeiten. Um alle seine Fähigkeiten zu integrieren, hat er das alte statische Skulpturenprinzip bis zu einem gewissen Grad gebraucht; gebraucht hat er auch etwas, was er mit ihm beschäftigenden Dingen belasten konnte. So habe er sich mehr und mehr auf Figuren, wie er sie jetzt noch mache, konzentriert, mit wechselnder Intensität davon besessen, dass sie *modern*, ein Beitrag zur Moderne, also noch sachlicher sein müssten. Es seien aber immer wieder *Skulpturen ganz normaler Form* entstanden, *ihr Anderssein*, so betont er, *ist wahrscheinlich das, was kein Mensch überschreiten kann, sein persönliches Empfinden in dieser Zeit*. Ihre Größe und Unhandlichkeit haben sich teils aus einer Auflehnung gegen das sonst so Anbiedernde seiner Formen ergeben, teils aus den räumlichen Möglichkeiten an der Akademie der bildenden Künste, an die er 1977 als Wotruba-Nachfolger berufen worden war. Eine neue Präzision und Statik folgte aber auch daraus, dass etwa ein Umbau der Skulpturen möglich werden sollte. Das Bedürfnis, immer weiter zu variieren, schwindet, weil sich die Konzentration auf einige grundlegende archaische Themen, nicht als Vergangenheitsorientierung, sondern wegen deren Präsenz und Wiederkehr, als erschöpfend herausgestellt hat. Ähnliches fordert eine Auseinandersetzung mit dem immer Gleichen. Es geht auch um Verlangsamung, um Abstand. Das Erschrecken über überall stattfindende

Wiederholungen motiviert zu Gründlichkeit. Was nicht überwunden werden konnte, muss in möglichst komplexen Bezügen bearbeitet werden. In solchen Sichtweisen bestätigt sich Walter Benjamins Szenario: *Mit dem rapiden Tempo der Technik, der ein ebenso rapider Verfall der Tradition entspricht, tritt der Anteil des kollektiven Unbewussten, das archaische Gesicht einer Epoche viel schneller als früher ans Licht ...*¹² Also müsste sich der Raum für ein Erinnern erweitern, als Chance für ein Wahrnehmen und für Entgegnungen. Ein derartiger Blick aktiviert aber auch zur Selbsterforschung, etwa im Sinn der Feststellung Bazon Brocks: *Kein Faschist ist nur, wer von sich weiß, dass er durchaus einer sein könnte.*¹³

Im Einzelnen ergeben sich die Inhalte dann weitgehend aus dem Arbeitsvorgang selbst. Die Auseinandersetzung mit einer entstehenden Figur, von der auch im Kopf noch kein Bild existiert, ruft erst in langem Arbeitsaufwand etwas hervor, was sich jeder unwillkürlichen Prädestination widersetzt. Zunehmende Bestimmtheit sei von eigenwilligen Wiederholungen abhängig, betont er, und vom laufend erneuerten Vorgang, sich als Persönlichkeit preiszugeben. Welcher Formenreichtum dennoch möglich wird, beschäftigt ihn weiter; zum Beispiel im Zusammenwirken von Metall und den vergleichsweise wichtigeren, davon getragenen Weichteilen; Körper und Software bleiben sichtbare Materie, aber deren Transformation zu Sprache, als Matrix für Weltentwürfe, scheint greifbar. Ein knappes Resümee dazu: *Ich mache keine Maschinen.* Besonders bei den Riesenskulpturen der letzten Jahre, aus Stahl, Holz und Polyester, lautet die Bezeichnung oft *Ohne Titel* oder sie besteht aus einfachen Wörtern oder Wortfolgen, wie *Große Figur, Mutterfigur, Gebärmutter, Väterliches Mütterliches eine fiktive Modellvorstellung, Die Eltern mit zwei Tischaufsätzen.* Aus der in frühen Arbeiten allgegenwärtigen Trostlosigkeit, wo alles abwesend ist, was vor Verlorenheit, vor einem Erschrecken, vor quälerischer Normalität schützen könnte, sind allmählich, zumindest als eine der behauptbaren Linien, auf ihn selbst bezogene Tröstungsversuche geworden; manchmal spricht er sogar von einer *Utopie der Selbsttröstung.*¹⁴ Es kehren aber auch die glatten, jedem Sinn entzogenen Formen der ersten Polyesterarbeiten wieder, die dem Figuralen etwas entgegensetzen. Aus ihrer Vermengung entstehen so etwas wie unbekannte Klanggebilde. Diese pulsierenden Vermischungen sind in ihrer Sichtbarwerdung zu komplizierten, Körper bildenden Oberflächen erstarrt, vielleicht, so hat es den Anschein, nur vorübergehend. Sie sind Strukturen, in die

wieder Bewegung geraten könnte, ähnlicher als unabhängigen, in sich ruhenden Dingen. Ihre Statik ist notwendig, weil sie Bewegliches und Unbewegliches der zugrunde liegenden Überlegungen komprimiert, um Zeit zu gewinnen, auch Zeit für den genaueren Blick, für ein Hinhören, für weitere Untersuchungen. Das Verharren im Raum ist eine Unterbrechung von Abläufen, eine Konfrontation mit Stille. Ein kaum merkliches, indifferentes Lächeln, verlegen, fragend, Schutz suchend, scheint präsent zu sein. Vermehrt hinzukommende Verzierungen spielen auf ein kleines, allgemein verständliches Glück an, ein größeres wäre nicht zu fassen. Gleichzeitig stellt sich die Dramatik der Dimensionen gegen eine solche Genügsamkeit, ohne dass deswegen erfreuliche Einzelheiten nebensächlich werden.

Beruflich wird auch die Involviertheit als Lehrer, mit dem Interesse, die Arbeit anderer mitzudenken, als Bereicherung angesehen; Franz West etwa, häufig als markanter Schüler apostrophiert, ist daher für ihn einfach irgendein *Phänomen in dieser Summe von Menschen*. Es gehe dabei um die *offene Form des Möglichseins* mit unkoordinierbaren Bezügen zu *einem uneingeschränkten, wechselnden Bild derzeitiger Kunstäußerungen, die sich ja widersprechen, widerlegen, aber manchmal doch etwas miteinander ergeben*. Jede indirekte, vorsichtige Kommunikation, inklusive Beobachten, ist ihm hier wichtiger als eingreifende Bemerkungen. Entschiedenheit ergibt sich trotzdem. Auch für sich selbst hält er fest, dass er seit zehn Jahren praktisch keine verbalen Äußerungen über seine Kunst mehr publik gemacht hat. Als Übersteigerung dazu heißt es sogar: *Ich denke seit damals nie mehr über Kunst nach*. Das Letzte, was ihn beschäftigt habe, sei wiederum die Frage gewesen, *wieweit eine Form nicht nur ganz äußerlich ist*, also alles als Oberfläche oder von der Oberfläche her verstanden werden müsste, und unter welchen Voraussetzungen und an welchen Grenzen Exemplarisches entsteht, nicht als bloße Kontroverse zwischen Gestalt und Struktur oder Zeichen oder zwischen dem Alltäglichen im Kunstkontext und Kunst als alltagsnahem Kontinuum, sondern noch verzweigter; also so wie Wittgenstein sie aus verschiedensten Ansatzpunkten her gestellt hat¹⁵ oder Duchamp, der ein *Etwas* schaffen wollte, das weder Kunst noch Gebrauchsgegenstand ist,¹⁶ oder Malewitsch, Tatlin, Rodtschenko, mit ihrer Vorstellung vom Kunstwerk als Ding, das nichts bedeutet und keine Wirklichkeit außerhalb der Kunst anzeigt¹⁷ oder, näher der Gegenwart, etwa Donald Judd mit seinen *Specific Objects*, für den Form, die weder geometrisch noch organisch ist, eine große Entdeckung wäre

und für den Form, Volumen, Farbe, Oberfläche jeweils für sich stehen und nicht als Teil eines gänzlich anderen Ganzen getarnt werden sollten,¹⁸ oder Bruce Nauman, der dezidiert feststellt: *was ich meine ist, dass alles endlich, alles in sich geschlossen ist, und nichts sich berührt*,¹⁹ oder Vito Acconci mit seiner Auffassung von Kunst als einem Gebiet, das, außer dem Namen, eigentlich *keine inhärenten Eigenschaften habe*,²⁰ oder, oder. Das könne man durchaus so sehen und so sehen, als Neufassung oder Akzentuierung solcher gedanklicher Positionen, selbst wenn schließlich das Gegenteil oder eine Vermischung eintritt, sagt Gironcoli dazu, mit interessierter Skepsis gegenüber einer Einordnung seines eigenen Tuns. Regeln genügen nicht, es braucht Beispiele. Sie sind die Modelle für theoretisches Nachdenken. Im Allgemeinen aber habe sich für ihn der Zwang ad absurdum geführt, Fragen, die vielleicht schon längst gültig beantwortet sind, als Themen in die Kunst, in die Bildhauerei, zu bringen: *Da ich keinen Rand sehe, kann ich auch nicht über ihn hinaussehen.*

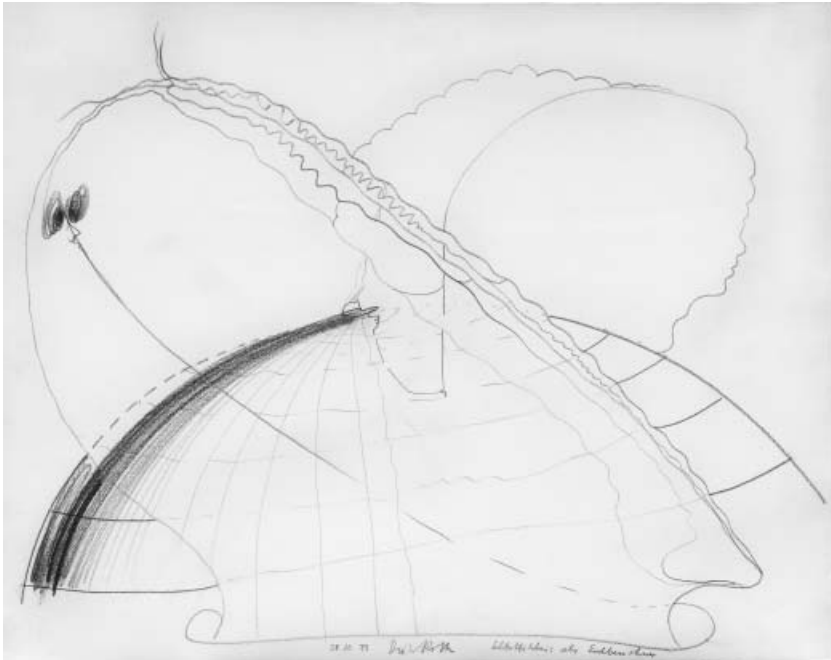
Aus einer solchen Zurückhaltung ergibt sich, dass er Texte über seine Arbeit oft als *zu pompös* empfindet, unnötig heroisierend. Sie treffen das Einfache daran nicht (also wird dieser Wunsch hier wenigstens dokumentiert). Keine, also auch nicht seine Gesamtperson, ließe sich fassen, sozusagen abgerundet, mit diesem und jenem Gesamtwerk. Eine solche Romantik von Gesamtheit fehle ihm völlig. Es gibt nur Abfolgen von dem, was im Verlauf einer Lebenszeit passiert, was aus undurchsichtigen Situationen heraus möglich wird. Deswegen kann er sich bloß als fraktales, strukturunterworfenes Wesen sehen, das unter gewissen Bedingungen entsprechen kann, unter anderen totale Misserfolge erlebt. Ein Begriff wie *Lebenswerk* ist ihm daher *zu humanistisch* besetzt, auf eine fiktive Erlösung und Geschlossenheit hin orientiert. Der einzige Raum, in dem sich trotzdem manches zusammenbringen lässt, liege eben innerhalb der Hirnschale, weil von ihm ein sich in Bildern und Räumen bewegendes Denken ausgeht, wenn dabei das Eingebundensein in sinnliche Empfindungen des Körpers akzeptiert wird. Um davon wenigstens einiges sichtbar zu machen, ist der fortwährende Impuls nötig, es zu versuchen. Daraus ergeben sich in seinem Fall eben immer wieder von handwerklichen Überlegungen geformte Gebilde, die im ausufernden Konglomerat von ihm gedachter und gemachter Dinge konkret geworden sind, als Zwischenstand, als Fragmente, als Ausdruck von Vorstellungen und Reaktionen, wobei die Spannung zwischen Fertigem und Unfertigem, zwischen Erstarrtem und Weiter-

führendem in sehr spezifischer Weise als Präsenz verschiedenster Intensitäten evident wird. Wenn Bruno Gironcoli mit Arbeiten an die Öffentlichkeit geht, dann bringe er, so seine abschließende Feststellung dazu, *nichts großartig anderes, als was sich schon vorbereitet hat, einfach Skulpturen mit einem gewissen Aussehen, mit bestimmten Themen, die eben nur diesen Skulpturen eigen sind – und das ist es auch schon.*

Vermeintliche Hermetik stellt sich als komplizierte Offenheit heraus. Masse und Größe tragen Zerbrechlichkeit in sich. Glattes kann unsympathisch und anziehend sein. Weiches erinnert an Intimität. Ein Nylon-sackerl ist für vieles Form genug. Das im Raum präsente Ding macht anderes unsichtbar. Bloße Widersprüche sind etwas zu Selbstverständliches, um nicht von Momenten sprachlosen Denkens abhängig zu sein.

- ¹ Max Horkheimer: Neue Kunst und Massenkultur (1941). In: Gesammelte Schriften, Band 4: Schriften 1936–1941. Hg.: Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt am Main 1988, S. 426.
- ² Bruno Gironcoli: Entgegnung zum Vorwort. In: Ausstellungskatalog: Land in Sicht. Österreichische Kunst im 20. Jahrhundert. Kunsthalle / Mücsarnok, Budapest 1989, S. 154.
- ³ Gilles Deleuze: Logik des Sinns (*Logique du sens*, 1969), Frankfurt am Main 1993, S. 13, 97 f. / Emmanuel Lévinas sagt das noch bündiger: *Der Un-Sinn ist von allen Gütern der Welt das am gerechtesten verteilte*. In: Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur. (Noms Propres und Sur Maurice Blanchot), München–Wien 1988, S. 85.
- ⁴ Bruno Gironcoli in 1995/96 für diesen Text geführten Gesprächen mit dem Autor (aus denen im Weiteren auch alle nicht anders bezeichneten und kursiv gesetzten Zitate und Ausdrücke stammen).
- ⁵ Heinz D. Kittsteiner: Die Entstehung des modernen Gewissens. Frankfurt am Main 1995, S. 32, 89.
- ⁶ Die bleierne Zeit. Regie und Buch: Margarethe von Trotta, Darsteller: Jutta Lampe, Barbara Sukowa, Rüdiger Vogler, Verence Rudolph, Luc Bondy u. a., BRD 1981.
- ⁷ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (*Les mots et les choses*, 1966), Frankfurt am Main 1974, S. 462.
- ⁸ Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen (*Tristes Tropiques*, 1955), Köln–Berlin 1970, S. 366.
- ⁹ Der Pfandleiher (*The Pawnbroker*). Regie: Sidney Lumet, Buch: David Friedkin, Morton Fine, Musik: Quincy Jones, Darsteller: Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald u. a., USA 1964; ein anderer solche Bildwelten aktivierender und präzisierender Bezug zu den Dingen ließe sich im Werk Elfriede Jelineks sehen; oder auch, weniger schmerzlich, in Christoph Ransmayr: *Morbus Kitahara*. Frankfurt am Main 1995.
- ¹⁰ Samuel Beckett: *Murphy* (1938). Hamburg 1959, S. 153, 18, 19.
- ¹¹ Vgl. z. B. Rainer Metzger: *Kunst in der Postmoderne*. Dan Graham. Köln 1996, S. 197 ff.
- ¹² Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte (Fragmente und Vorarbeiten). In: Gesammelte Schriften, unter der Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hg.: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I. 3, Frankfurt am Main 1974, S. 1235 f.
- ¹³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986. Hg.: Nicola von Velsen, Köln 1986, S. 443.
- ¹⁴ Armin Zweite: Eine Utopie der Selbsttröstung. Bruno Gironcoli über sich und seine Arbeit. In: Bruno Gironcoli. *Bildhauerische Arbeiten 1980–1990*. Hg.: Museum moderner Kunst Wien, Klagenfurt 1990.

- ¹⁵ Ludwig Wittgenstein: *Die Musik scheint manchem eine primitive Kunst zu sein mit ihren wenigen Tönen und Rhythmen. Aber einfach ist nur ihre Oberfläche [ihr Vordergrund] während der Körper der die Deutung dieses manifesten Inhalts ermöglicht die ganze unendliche Komplexität besitzt die wir in dem Äußeren der anderen Künste angedeutet finden und die die Musik verschweigt. Sie ist in gewissem Sinne die raffinierteste aller Künste.* Philosophische Bemerkungen, Band 3, Wiener Ausgabe, Hg.: Michael Nedo, Wien–New York 1995, S. 154 / *Ein Gegenstand darf sich in gewissem Sinne nicht beschreiben lassen. / D. h. die Beschreibung darf ihm keine Eigenschaften zuschreiben deren Fehlen die Existenz des Gegenstandes selbst zunichte machen würde. D. h. die Beschreibung darf nichts aussagen was für die Existenz des Gegenstandes wesentlich wäre.* Einführung. Wiener Ausgabe. Aus dem I. Band Philosophische Bemerkungen. Hg.: Michael Nedo, Wien–New York 1993, S. 113 / *Um eine Praxis festzulegen, genügen nicht Regeln, sondern man braucht auch Beispiele. Unsere Regeln lassen Hintertüren offen, und die Praxis muß für sich selbst sprechen.* Über Gewißheit. Hg.: G. E. M. Anscombe und G. H. von Wright, Frankfurt am Main 1970, S. 44 f.
- ¹⁶ Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992, S. 216.
- ¹⁷ Boris Groys: Die Erfindung Rußlands. München–Wien 1995, S. 126 f.
- ¹⁸ Donald Judd: *The main virtue of geometric shapes is that they aren't organic, as all art otherwise is. A form that's neither geometric nor organic would be a great discovery. (1967). A shape, a volume, a color, a surface is something itself. It shouldn't be concealed as part of a fairly different whole. The shapes and materials shouldn't be altered by their context. (1968).* In: Donald Judd: Complete Writings 1959–1975. Halifax–New York 1975, S. 193, 196.
- ¹⁹ Bruce Nauman: Cones Cojones. Leo Castelli Gallery, New York 1975. Zit. nach: Coosje van Bruggen: Bruce Nauman. Basel 1988, S. 209.
- ²⁰ Vito Acconci: *Als mir 1969 klar wurde, dass es mit dem Schreiben für mich vorbei war, war das, was mich zur ‚Kunst‘ hinzog, die Tatsache, dass die Kunst ein Gebiet war, das eigentlich keines war, ein Gebiet, das keine inhärenten Eigenschaften hatte außer seinem Namen, außer der Tatsache, dass man es Kunst nannte: um Substanz zu haben, musste die Kunst also importieren. Sie importierte von allen anderen Gebieten. Anders ausgedrückt: Was für mich vor der Kunst kommt – im Sinne des Einflusses – ist die Architektur, Filme, (Pop-)Musik. (Aber wahrscheinlich kommen Literatur und/oder Philosophie vorher. Bücher liefern, im wörtlichen Sinn, einen Text, eine Theorie. Aber natürlich kann ein Buch einen Text oder eine Theorie nur deshalb liefern, weil es ein Hort dessen ist, was wirklich zuerst kommt: Geschichte, die Naturwissenschaften ...)* In: Vito Acconci: The City Inside Us. Katalog, MAK Wien 1993, Gespräch mit Richard Prince, S. 164.



Dieter Roth: Selbstbildnis als Erdbewohner. 28.10.73. 54 x 70 cm

Selbstbildnis als Erdbewohner

Eine Zeichnung von Dieter Roth

Die Bleistiftzeichnung „Selbstbildnis als Erdbewohner“ von Dieter Roth, datiert mit 28.10.1973, ist ein in wenigen Strichen hingeworfenes Weltbild; der abgebildete Globus ist größtenteils der Sonne zugewendet, nur ganz am westlichen Rand deutet sich die dort noch herrschende Nacht an. Wird nicht vorausgesetzt, dass Norden oben liegt, sondern die Pole vertauscht wären, dann läge der Osten im Dunkel. Flüchtige Längen- und Breitengrade deuten an, dass es nicht um den realen Blick aus dem Weltraum geht. Erdteile sind nicht erkennbar.

Drei völlig unterschiedliche Figuren dominieren die Szenerie; ihnen dürfte die Bezeichnung „Selbstbildnis“ zuzuordnen sein. Eine ist offensichtlich ein Geist, so wie Kinder ihn sich vorstellen, von einem Leintuch umhüllt, mit eng beieinander liegenden schwarzen Augen. Er huscht empor, so als ob er den Betrachter erschrecken möchte. Trotz der einfach hingekringelten Augen schauen sie einen ständig an, unabhängig von der eigenen Position. Der Blick ist neutral, freundlich, hat auch etwas Hilfloses an sich. Von der zweiten Figur sind nur der Kopf, ein Hut und ein zum Angeln ausgestreckter Arm erkennbar. Das Profil ist deutlich gezeichnet, der Ausdruck ist gleichmütig, in sich ruhend. Ganz offensichtlich handelt es sich um einen Mann, etwa dreißig, vierzig Jahre alt. Ähnlichkeiten mit Dieter Roth kann ich nicht erkennen. Dass die Nachtschattierung am Globus von dessen Hinterkopf wegstrahlt, er aber ins Licht blickt, lässt ihn wie in einer Zwischenzone angesiedelt erscheinen. Eine gewellte Standlinie vom Kopf bis an den unteren Bildrand verleiht eine vage Stabilität. Aus der Angelschnur wiederum, die in weitem Bogen ausgeworfen ist, formt sich das Profil der dritten Person. Ihre weichen Gesichtszüge würden zu einem Jüngling oder einem Mädchen passen.

Der Geist wendet sich von links her den Betrachtern zu; der Angler und die von ihm in die Luft geworfene Figur schauen nach rechts, aus dem Bild hinaus. Nähere Beziehungen ergeben sich also mit dem Geist.

Was sagt das nun? Nicht das, was hier darüber gesagt und vermutet wird, sondern was effektiv gezeichnet und bezeichnet ist. Der Schauplatz liegt im Kosmos, mit der Erde tief unten. Einen Grund unter den Füßen finden diese ineinander- und auseinander fließenden Figuren

also nicht. Obwohl „Selbstbildnis als Erdbewohner“ genannt, geht es nicht um Bodenhaftung. Unendlichkeit dürfte ein Thema sein. Gelassenheit ein anderes.

In gleichzeitig herausgebrachten Druckgrafiken manifestiert sich, dass 1973 – Dieter Roth war 43 Jahre alt – Selbstbildnissen eine herausragende Funktion zugekommen war. Es entstanden Selbstbildnisse „als Portion grüner Salat“, „als eifersüchtiger Tiger“, „als Hundehaut in Stuttgart“, „als Portion gemischter Salat“, „als Horizonttier“, „als Pariser“, „als Luftbewohner“, „von hinten“, „als Frühlingkartoffel“, „als Herbstkartoffel“, „als Niemand“. In den beiden Jahren davor hatte sich das mit dem Selbstbildnis „als Topfblume“, mit einem „Selbstportrait“, mit einem „Selbstbildnis auf Nachttopf (von hinten)“, einem „Doppelsebst, Portrait von hinten“, einem „Selbstbildnis als Loch“ und mit „Vierfaches Selbstportrait von hinten“ angebahnt. Auch die erste publizierte Druckgrafik aus 1946 ist ein „Selbstbildnis“. Die Serien „Selbstportrait“ aus 1969 (Schokolade auf Hartfaserplatte), „Bildnis D. Roth“ (signiert mit dem Pseudonym „Heinrich Schwarz“), „Selbstbildnis als selbstbildnishaltender Löwe“ (1975) oder „Selbstbildnis als Klassiker“ (1977) sind weitere Beispiele für diese explosive Ignorierung jeder Identitätsvorstellung.¹

Von den Originalen ist das sich wie viele seiner anderen Arbeiten mit Schimmel, mit Küchenabfall, mit Verwesendem, aus materiellen Gründen verändernde „Self Portrait“ von 1964 („Schokolade auf Dispersionsfarbe auf Karton auf Hartfaserplatte [Teil eines Ölgemäldes]“) ein Schlüsselwerk dazu, auch die „Interfaces“ (mit Richard Hamilton) aus 1977/78 wären zu nennen. Es gibt ferner ein „Selbstbild als gefangener Osterhasenkönig“ (1970–1975). Die kleine Zuckerplastik „Selbstportrait als alter Mann“ (1993) hat Dieter Roth übrigens in einer Version aus Schokolade Walter Pichler geschenkt, der sie auf eine eigene Figur aufsetzte und ihr eine schützende Vitrine baute. Laszlo Glozer spricht von Dieter Roth als „Der Nomade in seiner Zeit“, von einem „Meister des ‚Weglaufens‘“, dem mit seiner „alle Gattungs-, ja Berufsgrenzen exemplarisch sprengenden Riesenproduktion“ trotz dieser Verbergungshaltung eindeutig ein herausragender Rang in der Kunst des 20. Jahrhunderts zukomme.²

Mit Identität ist Dieter Roth so zersetzend, experimentierend und ironisierend umgegangen wie kaum ein anderer; seinen Namen hat er ständig anders geschrieben, Pseudonyme verwendet, sich „von selbst“ veränderndes Material ist ihm überaus interessant erschienen. Die Selbst-

bildnisse als Pflanzen, Tiere, als Niemand, als Loch, als Luftbewohner und Erdbewohner akzeptieren Energie und Verfall, als Bewegungsmomente, nicht aber fest gefügte Vorstellungen vom Ich. In der Welt sein habe anders zu funktionieren.

Als Künstler für Künstler hat er „nach außen“ vielfach auf Anonymität gesetzt und jede Stilisierung zur Marke, jedes Hervorheben bestimmter Identitätsmerkmale als Gefängnis betrachtet.

„Mörderische Identitäten“ nennt der aus dem „komplizierten“ Libanon stammende Amin Maalouf solche vordergründig an Nationalität, Religion, Ethnischem, an irgendwelchen überbetonten Zugehörigkeiten orientierte Zwänge, die Ursache so vieler Exzesse gegen „andere“ bleiben; und ermutigt entschieden dazu – analog etwa zu den vielen Personen, in die sich Fernando Pessoa schreibend verwandelt hat –, „sich seiner ganzen Vielfalt anzunehmen, seine Identität als Summe seiner verschiedenen Zugehörigkeiten zu begreifen, anstatt sie mit einer einzelnen zu verwechseln“. Den Begriff „Identität“ nennt er, in einem ganz allgemeinen Sinn, schlicht einen falschen Freund.³ Ein anderer Protagonist aus solchen Gegenden, Edward W. Said, der, als von New York aus operierender Palästinenser, wie kaum ein anderer im Westen postkoloniales Denken forciert hat, sagt am Ende seiner Autobiografie: „Gelegentlich erlebe ich mich selbst als ein Gewirr fließender Strömungen. Ich ziehe das der Vorstellung eines festen, stabilen Ichs vor, jener Identität, der so viele so viel Bedeutung beimessen. Diese Strömungen fließen wie die Themen eines Lebens durch die wachen Stunden und bedürfen im besten Fall keinerlei Versöhnung, keiner Harmonisierung. Sie sind ‚abwegig‘ und vielleicht am falschen Ort, aber zumindest sind sie immer in Bewegung – in Zeit und Raum, in allen nur möglichen eigenartigen, veränderlichen Kombinationen, die sich nicht unbedingt vorwärts bewegen und manchmal auch gegeneinander gerichtet sind –, kontrapunktisch, aber ohne zentrales Thema. Ich würde das gerne als eine Art von Freiheit verstehen, obwohl ich keineswegs wirklich davon überzeugt bin, dass es sich darum handelt. Auch auf diese Skepsis möchte ich nicht verzichten. In meinem Leben gab es so viele Dissonanzen, dass es mir inzwischen lieber ist, am falschen Ort zu sein.“⁴

Anscheinend so offene Felder, wie „Kunst“, „Künstler“, sind für Dieter Roth jedenfalls in keiner Weise ein Rückzugsgebiet gewesen. Er hat „viele Parallelwelten“ aufgebaut, viele „sich über Jahre hin entwickelnde Projekte am Laufen“ gehalten; einen vollständigen

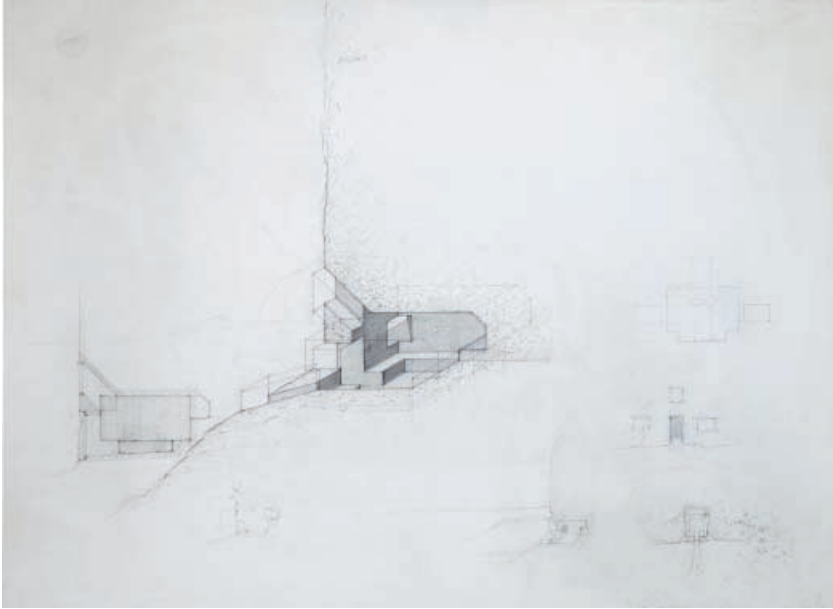
Überblick darüber könne es nicht geben, bemerkt die Herausgeberin seiner gesammelten Interviews, Barbara Wien. „In den Bereichen Malerei, Skulptur, Zeichnung, Druckgraphik, Film, Video, Musik, Typographie, Design und Architektur“, sei er in seiner destrukturierenden Eigensinnigkeit genauso exemplarisch gewesen wie im literarischen Werk, in „den Gedichten, der Prosa, den Essays, den Tagebüchern und den theoretischen Texten“; er hat Verlage gegründet, etwa für die Zeitschrift „spirale“, die „Zeitschrift für Alles“, und über zweihundert Bücher herausgebracht.⁵ Bei Interviews bestand er auf einer möglichst vollständigen Transkription, denn Überarbeiten und Kürzen bedeute: „der Unsinn geht verloren“. Von Kunst hat er erwartet, „dass sie nicht harmlos sei, sondern zeige, was ist“. Gerade weil ihm Vergängliches, Verwesendes so symptomatisch schien, war ihm der Gedanke an Vollständigkeit so wichtig. Mit dem – realen oder virtuellen – Wiener Exil haben sich enge Verbindungen ergeben (mit Gerhard Rühm, Oswald und Ingrid Wiener, Hermann Nitsch, Christian Ludwig Attersee, Arnulf Rainer, Kurt Kalb oder Evelyn Oswald).

Die Ausstellung von Dieter Roth in der Wiener Secession (1995) hat deutlich gemacht, dass für Jüngere Produktivität und Vielfalt inzwischen meistens ganz etwas anderes heißt. Seine Nachwirkungen werden in Wellen vor sich gehen. An „Erdbewohnern“ gestört haben ihn vor allem zu standardisierte Zugangsweisen. Kurz vor seinem Tod hat er in Bezug auf das Lehren von Kunst unverdrossen behauptet: „Macht alles, was ihr wollt. Ich werde mich da nicht einmischen. Ich habe da nichts zu sagen. Ich finde, der Lehrer muss nichts sagen. Der muss nur aufpassen, dass sie etwas machen können.“ Das habe zwar Joseph Beuys auch vertreten, nur sei der „ein ziemlich beschränkter Mensch“ gewesen – „er hat die Leute zu mir geschickt“, weil da nicht ausgewählt wurde. Jenen, die Kunst studieren wollen, hätte fairerweise gesagt werden müssen: „Wir haben keinen Platz und müssen soundso viele rauschmeißen, und dann machen wir einfach eine Lotterie.“ Jedenfalls: Werke allein waren ihm nie genug. „Darum finde ich die Tagebücher so gut von diesen Leuten“, bemerkte er zu seinen Vorlieben, denn da würde mehr begreifbar, nämlich „dass man sieht, wer da eigentlich rungezogen ist mit denen“.

Seine gegen die Fixierung auf Originale, auf Einmaliges, gerichtete Vorstellung von Bildern hat er in einem von Richard Hamilton vermittelten BBC-Interview markant präzisiert: „I don't like the feeling that I have made unique pieces, because this adds only to the heap of

junk we are surrounded. It's oppressing. The bigger and heavier the stuff is the more oppressing it is. I want to have paper to work on that is light, you can throw it away. The idea you give in a big painting of a huge size and heavy canvas and everything, you can give on a little piece of paper in one book. And the book that has, let's say, 300 pages contains also 300 pictures."⁶

- ¹ Dieter Roth: *Druckgraphik. Catalogue Raisonné 1947–1998*. Bearbeitet von Dirk Dobke. Hamburg–London 2003.
- ² Dieter Roth: *Originale*. Bearbeitet von Dirk Dobke. Mit einer Einführung von Laszlo Glozer. Hamburg–London 2002. Textzitate von Laszlo Glozer: S. 9.
- ³ Amin Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Paris 1998). Frankfurt am Main 2000, S. 139, 13.
- ⁴ Edward W. Said: *Am falschen Ort. Autobiografie* (New York 1999). Berlin 2000, S. 449f.
- ⁵ Dieter Roth: *Gesammelte Interviews*. Herausgegeben von Barbara Wien. London 2002, S. 646, 633.
- ⁶ Dieter Roth: *Gesammelte Interviews*, a. a. O., S. 607, 608, 612, 634.



Walter Pichler: Raum in einem Felsen. 3.2.1970. 69 x 94 cm

Zeit, Raum, Material, Sorgfalt

Über Walter Pichler

Walter Pichler formuliert sich – also seine durch Arbeit präzierte Existenz – meist in Worten und Handlungen, die mit den gerade notwendigen Substanzen und Substantiva auskommen wollen. Indem streng mit ihnen umgegangen wird, sollen Emotionen zu einer überzeugenden Macht werden, ob sie sich nun konzentriert oder vorsichtig und sparsam zeigen. Das Alter und das Altern von Bezeichnungen ermöglichen ihm aufrechte Verbindungen mit Sehweisen, aus denen heraus auf immer gleiche Fragen gültig gebliebene Gegenfragen gestellt und dargestellt worden sind. Gewicht behalten sie für ihn vor allem dann, wenn sie sich schließlich wortlos, kraft einer sorgfältig konkretisierten Form, dem Lauf der Dinge widersetzen. Das Lebensgefühl, das damit bestärkt wird, weil ihm in neuen Varianten Zeichen gesetzt werden, ohne den Augenblick zu diskriminieren, kann sich so jenseits der Normalität zumindest der Brüchigkeit eigener und fremder Subjektivität versichern. Den Dissonanzen ringsum wird etwas entgegengehalten, das sie abweist oder so direkt miteinbezieht, dass sie aus dem Schutz ihrer zeitgemäßen Erscheinungsweisen gerissen werden. Der Rückgriff auf Archaisches und die Wertschätzung langwieriger, der perfekten Reduktion dienender Entstehungsprozesse entspringen einer Haltung, die chronischem Erfindungsgeist bewusst ein gleichsam anachronistisches, neu interpretierendes Erinnern gegenüberstellt. Die abgelaufene Zeit wird wichtig genommen; sie ermöglicht Bündnisse über große zeitliche und räumliche Distanzen hinweg, ermöglicht ein Einverständnis, nicht zwischen Personen, sondern mit Kräften, mit Sehweisen, mit Arbeitsmethoden.

Geschichte ist bekanntlich alles, was bekannt ist und neu bekannt wird; ihr Raum ist die Zeit. Und ein Raum ist ein Raum – bestimmt durch Maße, Material, Licht. Pichler spielt weder mit Elementen noch mit Zitaten: Er baut, macht Plastiken, zeichnet. Sein Beharren auf handwerklicher Sorgfalt ist der gern geleistete Preis für die Bewahrung einer Arbeitsweise, bei der jede Einzelheit im Zuge kontinuierlicher Überprüfung entstehen kann. Die „Idee“ wird minutiösen Transformationsschritten ausgesetzt, damit sie keine Chance bekommt, das konkrete Ergebnis zu überschatten. Dass dabei die ästhetische Erfahrung

und das Wissen um konsequente, anderswo und früher gelungene Resultate in den Überlegungen und Spontanentscheidungen während des Arbeitsvorganges wirksam werden, oft als fein nuancierte Abwandlung einer vertraut erscheinenden Ausdrucksform, ist Folge seiner gesamten Arbeitsauffassung und deren – bei den Zeichnungen und bei den Skulpturen – auf elementare Situationen ausgerichteten Thematik. Dafür baut Pichler in St. Martin im Südburgenland kleine, seinen Plastiken gehörende Gebäude; wer eintritt, ist Gast, nicht bloß Besucher. Für Giacometti – so John Berger – bestand der Inhalt jedes Werkes „in der unvollständigen Geschichte seines Blicks darauf“, weil die eigene Wirklichkeit nicht geteilt werden könne. „Der Akt des Sehens war für ihn eine Art Gebet – eine Möglichkeit, sich einem Absolutum zu nähern, ohne es freilich je begreifen zu können. Es war der Akt des Sehens, der ihm bewusst machte, dass er sich ständig in der Schwebelage zwischen Sein und Wahrheit befand.“ Pichler arbeitet daran, dabei Störungen auszuschließen und der unvollständigen Geschichte des Blicks auf seine Arbeit selbst gestaltete Räume zu schaffen. Irritationen sollen von allein erkennbar werden. Die Zeit, nicht ein Wettbewerb des Zurschaustellens soll manches klären helfen.

Er will den sich in Unendlichkeit verlierenden Möglichkeiten etwas wegnehmen, also etwas *herstellen*, das sonst verborgen bliebe; aber nicht als triumphierender Entdecker, sondern als listiger Komplize der anonymen, wertvolle Fragmente hütenden Wächter. Sein Vorgang des Produzierens ist Konzentration und Annäherung, ohne dass er dazu irgendeines speziellen Rituals bedürfte. Alles daran wirkt selbstverständlich. Er entzieht sich dabei keineswegs fremder Beobachtung, dafür aber wird nach der Fertigstellung wieder des Verbergens gedacht; diesen Anspruch gibt Pichler nie ganz auf. Beim Zeichnen setzt er sich, sofern er nicht eine der detailgenauen Konstruktionsstudien vor sich hat, jener von Gefühlen diktierten Bewegung aus, die er in den Plastiken bannen, zur Ruhe bringen will. Kunst ist ihm in keiner Weise Träger eines Fortschritts, weil sie ja auch in sich selbst insgesamt keinen Fortschritt kennt; sie wird nicht besser, selbst wenn sie wichtige Brüche oder einsame Höhen geschafft hat, nur weil sie zugleich immer Ausdruck von Geschichte und Zeitabläufen ist. Victor Segalen zum Beispiel dachte sogar während der Umwälzungen von 1917 ähnlich, dem starren Blick nach vorn konnte er nicht allzu viel abgewinnen. Für seine „Ästhetik des Diversen“ notierte er unterwegs in China: „Die wundervollen Tiefen der unbekannteren Vergangenheit verherrlichen.“

(Untersuchungen über längst vergangene Zeiten.) Die Zukunft nur mit Vorsicht und Ironie betrachten.“

Inzwischen ist das scharenweise Abrücken von alten Positionen politischer Klarsicht zur Norm geworden, Hoffnungen ordnen sich Bekenntnissen zur „Neuen Unübersichtlichkeit“ unter, und auf philosophisch-wissenschaftlicher Ebene wird längst schon jedem noch so winzigen Strukturdetail nachgespürt, damit es sich in alle Verästelungen seiner geschichtlichen, macht- oder sogar bloß systemgesteuerten Bedingtheit verfolgen lässt. Selbst in der Methodik haben „alternative“ Formen der Erkenntnisproduktion deutlich an Boden gewonnen, die wissenschaftliche Vernunft ändert laufend die ihr zugewachsenen Regeln, hat sich auf lange Umwege eingestellt und sucht anscheinend ihrer professionellen Kälte und Starrheit durch die Nähe zu künstlerisch-literarischen Arbeitsweisen wenigstens die Sterilität zu nehmen. Selbst weitab von der Ebene neokonservativer Täuschungsmanöver kann man ja fortwährend angeblich Rückständiges als ernsthafte Möglichkeit wiedererkennen und die Zeitspanne, aus der Ideen und Impulse bezogen werden, wieder in die Vergangenheit ausdehnen, und zwar unter Einschluss noch so unterschiedlicher Kulturen. Dass anhand der Zerstörung des Fremden, des Fremdgewordenen, die Ahnung vom Verlust an Eigenem – und sei es über den Abbau sich aufdrängender Romantik – stärker werden mag, zeigt im doppelten Sinn, dass der Mechanismus ein Entkommen nicht zulässt. Pichlers Gegnerschaft zu diesem Mechanismus äußert sich in weit in die Vergangenheit reichenden Bezugsfeldern, im Respekt vor den ganz alten Zeichen und Texten.

Einschub eins: *Nach babylonischer Vorstellung* wird die Welt aus einem riesigen unterirdischen Behälter mit trinkbarem Wasser versorgt, den man sich würfelförmig gedacht hat, was ihn symbolisierende, für den Gebrauch durch Priester bestimmte Geräte bestätigen. Die aus Holz gezimmerte Arche hatte, den ältesten Überlieferungen zufolge, die gleiche, für ein Boot völlig untaugliche Form; das Maß jeder Seite betrug fünfundsiebzig Schritt, die Einteilung innen berief sich auf magische Zahlen: je neun auf sieben Ebenen übereinander liegende Kammern. Für jenen ersten Versuch, die Geschichte neu zu beginnen, wurden ausdrücklich auch „Handwerker einer jeglichen Kunst“ gerettet – im diese Berichte aufgreifenden Alten Testament sind sie nicht mehr extra erwähnt worden.

Die anonyme, in den trockenen Gebieten der alten Kulturen ständig erneuerte, der Versorgung mit Wasser dienende Architektur könnte also weiterhin als mit dem unterirdischen „Raum“ zusammenhängendes System gesehen werden, dessen Bauten an der

Oberfläche lebenswichtige Funktionen erfüllen, genauso jedoch Zeichen für elementare Abhängigkeiten setzen. Die einem einzigen Inhalt, der Kostbarkeit von Wasser, gewidmeten Anlagen fordern ununterbrochen den Aufwand und die Sorgfalt, die sie darstellen. Selbst wo sie verfallen, rufen ihre Fragmente die Anstrengungen in Erinnerung, die jahrtausendlang fortgesetzt worden sind, um an einem bestimmten Ort für das alltägliche Leben autonomere Bedingungen zu schaffen. Sichtbarer Ausdruck dieser Notwendigkeit sind tief in die Erde getriebene Brunnen, in Stein gefasste Quellen, in Berge geschlagene Stollen, Zisternen und künstliche Seen, weithin führende Kanäle, Gräben und Rinnen, verschiedenartige Konstruktionen, um Wasser zu schöpfen oder es zu verteilen. Das Material für die kraftsparenden beweglichen Einrichtungen beschränkt sich meist auf Lehm, hölzerne Stangen und Räder, auf Stricke und Leder. Den Schöpfbaum, Prototyp für spätere, von Tieren betriebene Schöpfmaschinen, soll der erste Pharaon erfunden haben, als er noch ein einfacher Bauer gewesen ist. Seine Freude über das von ihm gebaute Gestell, dieses zweibeinige Wesen, das seinen dünnen Körper den ganzen Tag über hinunterbeugt und wieder aufrichtet, um Wasser zu schöpfen, ohne dass er selbst allzu viel Kraft aufwenden musste, um dabei zu helfen, war anfangs so groß gewesen, dass er es am Abend fest angebunden hat, damit es nicht weglaufen könne. Dies ließ er jedoch bald sein, in der Hoffnung, dass es sich wirklich davonmachen und ihn so von der weiterhin aussichtslosen, ermüdenden Arbeit befreien würde. Es rührte sich aber nicht von seinem Platz, und so wurde er ärgerlich und ging selbst fort, weit weg, in die große Stadt. Dort stieg er vom tüchtigen Bettler zum königlichen Wächter auf, der jedem, der sich gegen das Gesetz nachts auf der Straße zeigte, den Kopf vom Rumpf schlug; zu guter Letzt auch dem unvorsichtigen Machthaber selbst, dessen Stellung und Würde er damit für sich allein beanspruchen konnte.

Am monoton singenden Geräusch krächzender Schöpfwerke hat sich in all den Gegenden nichts geändert, außer dort, wo Wasser von selbst fließt oder durch neuere Techniken dazu gebracht wird. Welche Ansprüche anerkannt werden, erschlossenes Wasser zu nutzen, bestimmen weiterhin komplexe soziale und rechtliche Vereinbarungen. Wasser und Boden gehören nicht unbedingt zusammen. Entweder kann es während einer wiederkehrenden, zeitlich exakt festgelegten Frist bezogen und dann selbst verwendet, verkauft oder verliehen werden, oder es bekommt – was häufiger ist – einer nach dem anderen seinen vollen Anteil, den er nur selbst verbrauchen darf. In Zeiten des Mangels geht dann jeder auf einem Feld in schlechter Lage leer aus. Gepflegt wird alles, ohne dass dies streng organisiert werden müsste. Was nahe liegt, hält jeder selbst instand. Größere Arbeiten werden gemeinschaftlich erledigt. Als besondere religiöse Leistung gilt es, wenn jemand einen Brunnen der Öffentlichkeit schenkt. Er wurde meist kuppelförmig übermauert, so wie ein Heiligtum oder ein besonders verehrtes Grab.

In Palästina ist es von jeher als ideal angesehen worden, verschiedenartige, nicht nur ertragreiche Böden zu besitzen, vermutlich weil der Weissagung nach die Wüste zum Garten, zum Paradies werden würde, oder auch bloß deshalb, weil sich Werte durch eine kultivierende Bearbeitung steigern ließen. Selbst der Mensch sei, so alte arabische Deutungen, in einem langwierigen Prozess erschaffen worden: Gott knetete den Erdklumpen und ließ ihn dann in vierzig Jahren zu einer übelriechenden, verdorbenen Tonmasse werden. Darauf gab er dem Ton Gestalt, ließ ihn aber noch hundertzwanzig, vielleicht jedoch bloß noch vierzig Jahre ohne Seele. Die Engel, die an dem vorübergingen, was „noch nichts Nennenswertes“ war, fürchteten sich; wenn einer es mit dem Fuß trat, erklang ein klirrender Laut wie von einem Tonkrug. Schließlich begann Gott es mit seinem Atem zu beseelen, aber der werdende Mensch ging immer gleich weg, um sich zu setzen. Da sprach Gott: „Der Mensch hat es allzu eilig.“ Als dieser dann doch nach und nach ganz vom göttlichen Atem erfüllt und somit fertig war, da nieste er. Die Meister, von denen im Talmud berichtet wird, einigten sich erst nach langem Hin und Her, was sie von alledem, das da passiert ist, halten sollten: Es wäre dem Menschen zwar dienlicher, wenn er nicht erschaffen worden wäre, als dass er erschaffen worden ist; jetzt aber, da er erschaffen worden ist, untersuche er sein Tun; es wird auch gesagt: erwäge er sein Tun.

Bloch hatte vom Prinzip her noch die einfache Hoffnung: „Er (der Mensch) steht immer wieder vorn an Grenzen, die keine mehr sind, indem er sie wahrnimmt, er überschreitet sie.“ Jahrzehnte nachdem diese auf Hegel anspielenden Sätze geschrieben worden sind, herrscht an wahrnehmbaren Grenzen nirgends Mangel und jene ganz andere „Freiheit“, in deren Namen sie ständig überschritten werden, ist so machtvoll verankert wie nie zuvor. Selbst dass weiterhin Kraft aufgebracht wird, an viel wichtigeren Grenzen zu arbeiten als an den vordersten Linien der Aggression, an denen die Systeme in Bewegung gehalten werden, lässt sich aus der Notwendigkeit heraus erklären – wenn auch bislang noch nicht motivieren –, die jede Oppositionsrolle für die Ausübung von Herrschaft hat. Blochs fernes „Zukunftsland“ ist, wie alles „Mögliche“, „voll genau verfolgbare geschichtlich-tendenzieller Vermittlung“. Gegen die grassierende Stereotypie – auch im Urteilen – ist die Auflehnung allerdings sehr schwach geblieben. Dem ostentativ Progressiven, in welcher Verfassung immer er gerade sein möge, zwingt die Konvention angesichts eines quasi archäologischen Zugangs zur Gegenwart weiterhin oft vorschnelle Verachtung auf. Das Pathos der einfachen Fragen verführt eben zur Flucht vor dem Einfachen oder zu kryptischeren Neufassungen. Bloch ist dem nicht ausgewichen: „Wer

sind wir? Wo kommen wir her? Wohin gehen wir? Was erwarten wir? Was erwartet uns? Viele fühlen sich nur als verwirrt. Der Boden wankt, sie wissen nicht warum und von was. Dieser ihr Zustand ist Angst, wird er bestimmter, so ist er Furcht. Einmal zog einer weit hinaus, das Fürchten zu lernen. Das gelang in der eben vergangenen Zeit leichter und näher, diese Kunst ward entsetzlich beherrscht. Doch nun wird, die Urheber der Furcht abgerechnet, ein uns gemäßeres Gefühl fällig. Es kommt darauf an, das Hoffen zu lernen. Seine Arbeit entsagt nicht, sie ist ins Gelingen verliebt statt ins Scheitern.“

Angesichts der Absurdität der weiter wachsenden Bedrohung interessiert sich selbst die künstlerische Avantgarde wieder viel eher für hinterhältige Plätze, die eine gewisse Deckung bieten, damit sie etwas überlegter an Artikulationsmöglichkeiten arbeiten kann, bevor die mediale Maschinerie zu deren Verstümmelung ansetzt. Zu früheren Umbruchszeiten lassen sich nur vage Parallelen konstruieren. Allerorts sind die Strukturen kaputt, nicht einmal ob oder warum sie noch Macht haben, lässt sich vernünftig begründen. Die diffuse Automatik von Systemen dürfte sich als das eigentliche System herausstellen. Den Gedanken und ihrer Handhabung entglittene Utopien sind von einer Verzweiflung um Frieden, Menschenrechte und Naturschutz abgelöst worden, inklusive aller in politischer Vereinfachung liegenden Gefahren. Wo es noch prinzipielle Hoffnungen gibt, dort klammern sie sich an die Chance des Zerstörtseins. Vorstellungen vom Anfang und vom Ende treffen sich wieder einmal: der Garten Eden (als Ursprung und Ziel), die Apokalypse (als dank ständiger Vorwegnahme und Ästhetisierung längst normalisierte Erwartung).

Pichler reagiert durch „Erinnerungsarbeit“, so der häufig von ihm benutzte Ausdruck. Sie wendet sich gegen Vergesslichkeit, setzt exakte Untersuchungen voraus, verwirklicht Wahrnehmungen, die a priori keinen Zeithorizont akzeptieren. Seit seinen ersten Plastiken – der „Kleinen Figur“ von 1960, der „Alten Figur“ von 1960–63, den „Stelen I und II“ von 1962 – ist eine solche, später dominierende Auffassung evident. Die Position, von der aus immer wieder scharf akzentuiert und eingegrenzt worden ist, blieb im Wesentlichen gleich: das Ritual, die kultische Handlung, als Grundlage von Kunst und eines ihr ausgelieferten Lebens; zugleich die Freiheit als Freiheit von jedem Zweck. Eine Skulptur, an der er mit Unterbrechungen vielleicht einige Jahre gearbeitet hat und die dann fertig vor ihm steht, sei im Idealfall für ihn etwas, „das schon immer da war“, schreibt er 1983. Und seine

frühen Arbeiten sind genauso Zeichen für Stillstand, Zeichen in einer Landschaft jenseits des Todes.

Die innere Dialektik der Dinge, nach der sie mit ihrem Gegenteil schwanger sind, soll bezwungen werden. In anfänglichen Arbeitsphasen war sie noch voll ausgebrochen. Gleichzeitig zur vorzeitlichen Hermetik der ersten Figuren entstanden die radikalen Architekturkonzepte, gefolgt von brutal utopischen Manifestationen, die ihrerseits den Widerspruch zwischen Vorschlag und in ihm enthaltener Kritik, zwischen totalem Machtanspruch und erzeugtem Leiden enthielten und aushielten.

Im Katalog der ersten Ausstellung („Architektur“, in der Galerie nächst St. Stephan, Wien 1963; mit Hans Hollein) wird kategorisch „absolute Architektur“ gefordert. Die Rede ist von der Notwendigkeit der Arbeit „bewusster Visionäre und Revolutionäre, die nicht in Revolte gegen die Herrlichkeiten der Geschichte, sondern gegen die geistlose Mittelmäßigkeit der Gegenwart sind“, und weiter: „Der Ausdruck, die Sprache ihrer Arbeit ist nicht beschränkt durch Zweck oder Verwendung, sondern ist absolut. Zwecke und Verwendungen können später kommen, sie sind der leichteste Teil.“ Und Pichler selbst postuliert eine Architektur, „geboren aus den stärksten Gedanken. Für den Menschen wird sie Zwang sein, sie werden darin ersticken oder sie werden leben – leben, wie ich es meine.“

Der Aufklärung wird längst nicht mehr geglaubt. Eine sich an Funktionen und an ein Funktionieren klammernde Rationalität wird verhöhnt. Die (Gestaltungs-)Kraft müsse aus anderen Quellen bestärkt und auf sie bezogen werden, hieß es schon damals, damit das radikale Selbstbewusstsein jener, die sich erhoben, eine Entsprechung und ein Gegenüber finde. Mut musste zu Hochmut werden, und sei es als Umweg zu periodischer Demut. Über Bauten und Zeichen sollte an geistigen Strukturen gearbeitet werden, die sich zugleich in diesen verwirklichten, als Räume und Kristallisationspunkte für ein geformtes – die ungeheuren Möglichkeiten einer hochentwickelten Zivilisation restlos ausschöpfendes – Leben. Hinter der dazu nötigen Macht brauchte kein Gott mehr zu stehen. Er wurde durch die „stärksten Gedanken“ ersetzt, die ihrerseits sakrale Huldigungen produzieren und provozieren würden. Macht sollte sich selbst erzeugen, unbefleckt von Machinationen und ungebremst von mittelmäßiger Kontrolle. Dem Subjekt, einem Maß und Maßlosigkeit zusammenzwingenden Ich, wird noch eine Chance eingeräumt. Schwaches wird mitgerissen oder benutzt.

Pichler entwarf Skulpturen monströser kompakter Städte, in die Erde versenkt, deren geleerte Oberfläche dominierend, und Gebäude, die aus dem Untergrund auftauchen und keine Zweifel dulden, dass sie sich so und nicht anders ihrer Umwelt aussetzen. Wenn die Erde noch, wie von jeher, als Verkörperung des Weiblichen gelten kann, dann wollten sich diese Visionen nicht von ihm trennen. Trotzdem drücken sie nichts anderes aus als den Willen zur Herrschaft. Schutz vor ihm bot nur ein Platz unter der Oberfläche, dieser wiederum konnte genauso Gefängnis sein, ohne jede Chance auf irgendetwas. Das Verborgensein spielt also von Beginn an eine wichtige Rolle; abgeschlossene Räume – die Kammer, der Gang, der Tunnel, die Grube, die schließlich für die Skulpturen errichteten kleinen Gebäude – werden zu einem bestimmenden Element der gesamten Arbeit. Das im Verlies verlassene Sein drückt sich darin genauso aus wie die in Schatzkammern gewonnene Sicherheit. Im Grab verbindet sich beides: Der Raum vor der Geburt ist sein Gegenteil.

Einschub zwei: *Seit dem frühen Mittelalter*, und zwar vermutlich bereits ab jener Phase, in der die Abtrennung des europäischen Westens vom Osten, von Byzanz, Realität geworden war, gehört die in der Schatzkammer der Wiener Hofburg aufbewahrte „Heilige Lanze“ zu den wichtigsten Zeichen für Kontinuität – und Herrschaft –, mit denen ein römisch-katholischer Anspruch bekräftigt und sichtbar gemacht werden sollte. Es spricht einiges dafür, dass sie ausgerechnet während jenes Arbeitsgangs zerbrochen ist, bei dem entlang des Mittelgrates ihrer Spitze ein schmaler, länglicher Schlitz herausgestemmt wurde, der Platz für einen „Nagel vom Kreuz Christi“ geschaffen hat. Dieser als Nagel gedeutete Eisenstift ist ebenfalls zerbrochen, sein unteres Drittel fehlt. Am oberen Ende ist er lanzenartig zugespitzt, dann folgt ein langer schmaler Hals, der sich zu einem Knoten verdickt, bevor er in ein breites Mittelstück mündet, das durch mondichelförmige Ausnehmungen drei Erhöhungen hat, die durch Stege verbunden und mit Kreuzen markiert sind. Anschließend kommt der gleiche Knoten wie im oberen Teil und unmittelbar nach ihm die Bruchstelle. Dies und die Form des nach unten konisch zulaufenden Schlitzes weisen darauf hin, dass der so genannte Nagel keinen Kopf hatte und an beiden Enden gleich aussah. In der wissenschaftlichen Literatur wird infolgedessen einhellig betont, dass derartige Nägel unbrauchbar waren. Der ursprüngliche etwa eine Handspanne lange, eigentlich geformte, knotige Eisenstift war also offensichtlich nie das, als was er zu so hohen Ehren gekommen ist. Am ehesten lässt er sich als „Schildfessel“ deuten, als Griff eines Schildes. Im übertragenen Sinn ist dieses Wort auch für den schildtragenden Knecht und weiters dann für räuberische Landstreicher verwendet worden, weil ja oft Verwandtes und Antipodisches unter demselben

Begriff zusammenfinden. Im Gegensatz zu den meisten der – mindestens 36 – bekannten „Heiligen Nägel“ erinnert der in der Wiener Lanze nicht einmal annähernd an antike Vorbilder. Die tatsächliche Benutzbarkeit musste sich nicht in Regeln der Plausibilität einordnen lassen. Es genügte bereits die überlieferte Berührung durch eine bestimmte Person oder die Einarbeitung winziger Teile eines anderen heiligen Gegenstands, damit sich alle weiteren Fragen erübrigten: „Form, Sinn, Zweckbestimmung und Bedeutung dieses Eisenstiftes sind trotz der uralten Tradition bis heute rätselhaft und ungedeutet.“

Von der Lanze, in deren Spalt dieses mysteriöse Objekt genau eingepasst und mit einem in vier Bahnen straff um sie gewickelten Silberdraht befestigt ist, blieb nur die aus Metallteilen zusammengesetzte Spitze erhalten. Vom vermutlich aus Eschenholz gefertigten Schaft und dem ursprünglich dazugehörenden Fahmentuch sind keine Reste mehr vorhanden.

Das gesamte unter der Inventarnummer XIII 19 verwahrte Exponat besteht hauptsächlich aus Stahl, Eisen, Messing, Silber, Gold und Leder. Sein Gewicht beträgt 968 Gramm, die Länge 51 cm, die größte Breite des Blattes 5 cm, die der Flügel 7,8 cm und der Durchmesser der Schafthalterung 3,3 cm. Der herausgestemmte Schaft für den Nagel hat eine Länge von 24 cm und eine maximale Breite von 1,5 cm. Das noch existierende Stück des Nagels selbst ist 16,7 cm lang. Es war versucht worden, die Bruchstellen des Lanzenblatts zu schweißen, bevor sie durch ein schmales Eisenband miteinander verbunden und schließlich zusätzlich mit einer silbernen (im Auftrag von Heinrich IV., dem Canossa-Besucher) und einer goldenen Manschette (in Prag durch Karl IV.) umhüllt worden sind, die Inschriften tragen, mit denen für die Heiligkeit von Lanze und Nagel gebürgt wird. Dort, wo sich das Lanzenblatt verjüngt, um in den Schaft überzugehen, ist auf jeder Seite eine Messerklinge angebracht, in deren Rücken zu diesem Zweck Ösen gebohrt worden sind. Halt finden sie in schmalen Rinnen der Lanzenflügel, durch kunstvoll verspannten Silberdraht und durch von den Manschetten weitgehend verdeckte Lederbänder. Da die Art ihrer Verbindung mit dem Hauptteil der Lanze sehr ähnlich ist wie beim oben eingefügten Eisenstift, wird angenommen, dass beides im gleichen Arbeitsgang ausgeführt worden ist. Die hinzugekommenen Messer vergrößern Fläche und Schnittstelle des Lanzenblatts, die Flügel stehen nur noch geringfügig vor und verlieren ihre Widerstandsfunktion. Dass Letztere mit gleicharmigen Kreuzen signiert sind, entspricht einer häufig auch bei anderen Flügellanzen zu findenden Übung.

Von den Nietlöchern der Halterung, die den hölzernen Lanzenschaft aufzunehmen hatte, ist eines ausgebrochen. Die zugehörigen Nietstifte, die vermutlich goldplattierte und mit gekerbtem Golddraht umrandete Köpfe hatten, fehlen. Die Lanzenspitze konnte daher nicht mehr am Schaft befestigt werden, weshalb ein breiter Eisenring mit vier Nietlöchern und zwei herausgemeißelten Kerben, die um die unteren Ränder der Flügel

fassen, über den beschädigten Teil geschoben und kalt angelötet worden sind. Dass auch die neuen Nietlöcher ausgeleiert sind, ist eine Bestätigung für die anfänglich intensive, nicht auf Schonung bedachte Nutzung der Lanze. Deutliche Gebrauchsspuren zeigt auch die abgewetzte Furchenverzierung im unteren Teil. Neben diesen Abnutzungserscheinungen ist sogar die Weiterverwertung ganzer Teile feststellbar. Den verschwundenen Teil des Nagels soll sich angeblich Karl IV. im Jahre 1374 angeeignet haben, als er die obere Manschette hat anbringen lassen. Es fehlen jedoch noch andere kleine Teile, so an den Bruchstellen des Lanzenblatts, an der Furchenverzierung und an einem Lanzenflügel, woraus geschlossen wird, dass auf diesem Wege Kraft von der „richtigen“ Lanze auf zumindest eine Parallelreliquie, die eingeschmolzene Partikel aufgenommen hat, übertragen werden sollte.

Möglicherweise war es jene vereinfachte, noch existierende Kopie, die im Jahr 1000 von Otto III. nach Krakau verschenkt worden ist. Da sie auch eine Nachbildung des Nagels eingepasst bekommen hat, ist sie der Beweis dafür, dass spätestens kurz vor diesem Zeitpunkt (wahrscheinlich jedoch früher) die Wiener Lanze umgearbeitet worden ist, damit sie ihren Nagel aufnehmen konnte. Die Kopie bestätigt auch, dass ihr Vorbild anschließend noch oft größeren Belastungen ausgesetzt war, also die Reparatur durch den nachträglich angebrachten neuen Schaft ring später erfolgt ist, weil sie noch auf die ursprüngliche Form Bezug nimmt. In der Folgezeit sind noch andere Duplikate hergestellt worden (so jenes im Stift Melk, das von Graf Ernst, gestorben 1075, übergeben worden sein soll). Zum so genannten „Originale“, das im Petersdom in Rom aufbewahrt wird, bestehen offenbar keine vergleichbar direkten Beziehungen. Der Reliquienkult intensivierte sich, nach Anfängen während der Christenverfolgungen und der Zeit Konstantins (der, entgegen jeder historischen Glaubwürdigkeit, als früherer Besitzer der Wiener „Heiligen Lanze“ gegolten hat), speziell seit dem 6. Jahrhundert. Da schon winzige Teilchen, und sei es Staub, genügte, um eine „heilige Kraft“ zu binden, also eine „Verklärung von Materie“ herbeizuführen, war eine uferlose Vermehrung solcher Gegenstände möglich, ohne dass die Unterscheidung von Original, Kopie oder Fälschung und ein oft ziemlich bedenkenloser Bedeutungswandel allzu gravierende Probleme darstellten. Gefühle der Verehrung verbanden sich abstrakt mit Kostbarem, das als Zugang zum Jenseits gelten konnte, ohne dass seine tatsächliche Herkunft, die geschichtliche Wahrheit also, mehr als Fiktion sein musste.

Die Wiener Lanze soll König Rudolf II. von Burgund 921/22 vom oberitalienischen Grafen Samson als Herrschaftszeichen übergeben worden sein, damit er den Aufstand gegen Kaiser Berengar unterstütze. Rudolf war zwar erfolgreich, musste jedoch unter dem Druck der in sein Stammland vorgedrungenen Ungarn bald seine erworbenen Ansprüche auf Italien aufgeben. Verbürgt ist, dass er die Lanze (vermutlich 935) König Heinrich I. überlassen hat, der von diesem „unschätzbaren himmlischen Geschenk“ gehört hatte und es durch Kriegsdrohungen und Tauschgeschäfte an sich brachte.

Andere, nicht so gesichert erscheinende Vermutungen gehen dahin, dass die Lanze schon 774 von Papst Hadrian Karl dem Großen übergeben worden war, nachdem dieser mit der Eroberung Pavia das Langobardenreich unterworfen hatte und dessen Königswürde auf die Karolinger übergegangen war. Der Legende nach waren das Kreuz und die Nägel um das Jahr 330 von Konstantins Mutter Helena in Jerusalem wieder aufgefunden worden.

Übereinstimmung herrscht, dass die Lanze etwa um das Jahr 800, also in langobardisch-karolingischer Zeit, angefertigt worden ist, was sich anhand der durch Grabungsfunde und Buchmalereien belegten Entwicklung von den Lanzen spitzen des 7. Jahrhunderts bis zu den „karolingischen“, also jenen „mit vollendeter Form“, schlüssig nachvollziehen lässt. Ob der Schlitz für den Nagel wirklich ausgestemmt worden ist oder nicht doch eine Lanze mit von vornherein ausgesparten Zwischenräumen, wie es bei den älteren Typen üblich war, Verwendung gefunden hat, ist offenbar nicht völlig geklärt.

Lanze und (Himmels-)Schild sind alte Herrschaftszeichen, schon Alexander der Große wurde mit ihnen abgebildet. Die Lanze, Sinnbild des Freien, trug als Machtsymbol bereits bei den Persern goldgeschmückte Fahnen, als Ausdruck des Siegesfeuers. Der Schild war Synonym für Himmel und Weltherrschaft; die Deutung des „Heiligen Nagels“ als „Schildfessel“ würde, obwohl von der Wissenschaft erstaunlicherweise dieser Bezug nicht hergestellt wird, in diesen Zusammenhang perfekt hineinpassen. Zwei überlieferte Zeichen wären dann zu einem verschmolzen worden, um bisherigen offiziellen Insignien etwas begründbar Eindrucksvolles entgegenzusetzen zu können; Ansatzpunkt war, die Herrschaft über Italien zu bekräftigen (als Vorbedingung für die Kaiserwürde), sei es nun durch Rudolf von Burgund und speziell Heinrich I. oder, nach der anderen Version, bereits durch Karl den Großen. Als ein wichtiges Instrument der Politik musste die Lanze zugleich religiöse Reliquie sein. Im Reichsschatz war nichts zufällig, jedes Stück hat seinen – unbekümmert veränderbaren – Sinn. Als Zeichen der Herrschaft über das irdische Reich, das der ersehnten Endzeit zusteuert, wurden Lanze und Insignien in Prozessionen mitgeführt und als Zeichen der Unbesiegbarkeit anfangs häufig dem Feind entgegengetragen. Dessen Niederlagen (so jene der Ungarn auf dem Lechfeld 955) hat man ihrer Kraft zugeschrieben. Aufbewahrt wurde die Lanze im Querbalken des Reichskreuzes, der Standort wechselte mit dem Reichsschatz. Ab 1424 – etwa zeitgleich mit dem Beginn der Renaissance, Piero della Francesca war gerade geboren, Gutenberg ein junger Mann – war er fast 400 Jahre lang Nürnberg, kurz vor dem Ende des Heiligen Römischen Reiches erfolgte wegen der Bedrohung durch napoleonische Truppen die Überführung nach Wien.

Der Überlieferung – und der Inschrift auf der unteren Manschette – nach galt die Lanze zuerst als jene des Hl. Mauritius, des Patrons und Märtyrers der Ende des 3. Jahrhunderts mit seiner gesamten römischen Legion auf dem Eis eines Alpensees

dem Tod durch Erfrieren ausgesetzt worden war. Seinem Namen nach war er ein Maure aus Mauretanien, der häufig auch mit schwarzer Hautfarbe dargestellt worden ist. Erst seit dem 13. Jahrhundert begann die Vorstellung zu dominieren – die später in der Inschrift auf der oberen Manschette bekräftigt wird –, dass es sich um die „wahre, heilige Passionslanze“ handle, mit der Longinus Christus in die Seite gestoßen und somit die Weissagung erfüllt habe, dass man ihm nicht, wie sonst bei Gekreuzigten vorgesehen, die Knochen zerbrechen werde, um endgültig seinen Tod herbeizuführen. Damit wurden Zusammenhänge mit der Gralslegende bestärkt, in der dem „reinen Tor“ nach vielen Prüfungen die glückverheißende Auffindung des als Schale oder Kelch (mit weiblicher Symbolkraft) oder bloß als unauffälliger Stein gedachten Grals und der geheimnisvoll blutenden Lanze (als männliches Zeichen) in Aussicht gestellt wird. Noch im 20. Jahrhundert ist der Lanze die Eigenschaft eines „Schicksalsspeers“ zugeschrieben worden, dessen Deutung – der Nagel als in den esoterisch begreifbaren Geschichtsablauf verstricktes Individuum – und Besitz Einsicht und Macht verleihe (auch Hitler soll an ihm ein derartiges okkultes Interesse gezeigt haben).

Die definitive Beschaffenheit des verwendeten Materials ist 1970 in laserspektroanalytischen Untersuchungen des Instituts für analytische Chemie und Mikrochemie an der Technischen Universität Wien erforscht worden, und zwar wegen der Kostbarkeit des Objekts mit großer Vorsicht, sodass nur vorläufige Ergebnisse erzielbar waren. Ihnen zufolge dürften die Eisenteile der Lanze durchwegs unlegiertes Material sein, aus dem sich keine Rückschlüsse auf irgendeinen spezifischen Fundort ergeben. Spuren von Kupfer sind in allen Eisenteilen, mit Ausnahme der Flügel, annähernd gleichmäßig vorhanden, ebenso von Silizium. Der Kalzium-, Magnesium- und Manganengehalt des verwendeten Eisens weicht bei einzelnen Teilen in noch aufzuklärender Weise voneinander ab, da nicht von vornherein davon ausgegangen werden kann, dass dies durch Korrosion verursacht ist. Letzteres wird auch aus archäologischer Sicht bezweifelt, da sich die Wiener Lanze von allen bisher gefundenen Flügellanzen dadurch unterscheidet, dass sie „keine einzige korrodierte Stelle aufweist“. Ebenso rief der Nachweis, dass zwar überall geringe Spuren von Silber (einmal in höherer Konzentration) und Aluminium festgestellt werden konnten, Gold jedoch an drei Stellen völlig fehlt, während es an drei weiteren Stellen deutlich lokalisierbar war, bei den untersuchenden Technikern „eine gewisse Überraschung“ hervor. Neu war auch die Feststellung, dass für das „Tauschieren“ (Damaszieren), also das Auffüllen graviertes Rillen mit Edelmetallen, die durch Erhitzen fest mit dem Untergrund verbunden werden, nicht, wie bislang immer angenommen, Gold, sondern bloß Messing verwendet worden war. Beim Silberdraht wiederum ergab die Analyse, dass er eindeutig aus Silber mit nur geringen Kupferbeimengungen besteht. Neue Erkenntnisse konnten auch über die Manschetten gewonnen werden, bei denen das silberne Grundmaterial bestätigt, beim Gold des Schriftbands

jedoch deutliche Silberbeimengungen und Quecksilber festgestellt wurden, was auf Feuervergoldung hinweist.

Dessen ungeachtet wird auch von anderer Seite als einziger materieller Nachteil vermerkt, dass der abgeschreckte Stahl sehr spröde ist „und deshalb bei Stoß- und Schlagbeanspruchung zum Bruch neigt“. Durch ihre Funktion als symbolische – gegen sichtbare und unsichtbare Feinde gerichtete – Waffe und als Zeichen für Herrschaft und Kontinuität war die Lanze dieser Gefahr nicht sosehr in direktem Kampf als vielmehr bei Umarbeitungen ausgesetzt. Als sie dann tatsächlich zerbrochen ist, gab das den Anlass, in reduziert-kunstvoller Weise weiter an ihr zu arbeiten, bis sie nach einigen Jahrhunderten ihre endgültige Form als „montiertes Ensemble“ angenommen hatte. Montiert sind nicht nur ihre einzelnen Teile, sondern genauso die Kraftfelder, auf die in widersprüchlicher Weise Bezug genommen wird: der eigensinnig geformte, mit aufwendiger Einfachheit eingefügte „Heilige Nagel“, der seinen von den beiden Beschriftungen behaupteten Zweck nie erfüllt haben kann; die Bezeichnung als Mauritiuslanze auf der verdeckten unteren und als Passionslanze auf der oberen Manschette; die subtil angebrachten Messer (die sich vermutlich auf die Wächter beziehen, die den Rock Christi untereinander geteilt haben); die Zusammenführung von Lanze und Schildgriff, von Machtsymbolen und Reliquien einer stolzen Demut, von Angriff und Verteidigung. Auf der alltäglichen Ebene wiederum wird bis heute ihre offenbar alle anderen Flügellanzen bei weitem übertreffende Qualität, ihre „Federstahlhärte, die Spitze glasharter Stahl“, als „Höchstleistung der Stahlverarbeitung“ jener Zeit gepriesen.

Als Ende der sechziger Jahre die Revolutionsstimmung breitere, auf Machtwechsel hoffende Kreise erfasste, hatte Pichler sich schon von gigantomanischen Vorstellungen gelöst. Seine Objekte, Prototypen und auch die „Räume“ – die tragbaren, die direkte Umwelt ausschließenden TV-Helme, die Intensivbox – waren klein und beweglich geworden. Die Verankerung wurde unwichtig. Diverse Anschlüsse für sein Gerät würden sich überall finden. Und wirklich sei sowieso bloß, was in den Medien stattfindet. Maximale Intensität, so die Botschaft, sei nur durch isolierte Künstlichkeit zu bewirken, ohne jegliche Hoffnung auf Gemeinsamkeit. Das Hirn und die Sinne werden schonungslos der Gewalt von Musik, Tönen, Sprache, Bildern ausgesetzt, gleichsam in Form einer klinischen Behandlung. Das Firmament reduziert sich auf einen hochtechnisierten Kugelraum für Kopf oder Körper: Die technischen Möglichkeiten haben ihren (End-)Punkt gefunden, die Person hängt an Infusionsschläuchen, jegliche Kommunikation wird ihr vorgefertigt zugeführt. Der freie Wille kann sich nicht einmal zwischen Tragik und Grotteske entscheiden. Auf der – als Zeichnung entworfenen –

„Intensivbox-Party“ (1967) steigt jeder in sein Gehäuse, und was dort geboten wird, das ist es, alles. Damit haben sich Pichlers in der Bildhauerei wurzelnde, über die Architektur bis zur Beschäftigung mit brauchbarem Design gehenden Untersuchungen und Experimente zu Fragen systemtechnischer Konsequenzen erledigt. Im „Raum in einem Felsen“ (1970) war keinerlei Ausstattung mehr nötig. Die Sonne fällt durch schräge Schächte, innen gibt es eine aus dem Berg gehauene Sitzbank, sonst nichts. Niemand weiß, wer sich dort treffen soll. Oswald Wiener – neben Peintner, Geretsegger, Graf, Hollein, Abraham, Attersee oder Brus einer der seit frühen Zeiten wichtigen Gefährten jener Tage – schrieb vor diesem Schritt, ahnend, dass es anders weitergehen würde: „walter selbst lernt die dinge weil er nicht anders kann und dann kann er sie. er überlässt das seinen nerven.“

Da war Pichler Anfang Dreißig. Fünfzehn Jahre später formuliert er dezidiert: „Ich habe bemerkt, dass ich nicht auf Entwicklung aus bin, schon gar nicht auf die ausgedachte Idee; immer wenn ich auszuweichen versucht habe, in die Professionalität, in die Utopie, in die Mystik, war ich an der Grenze des Kraftfelds, das mich trug.“ Rückblickend spricht er davon, dass seine Utopien dann viel konkreter geworden seien, mit wesentlich kleinerem Maßstab, realisierungsfähig eben. Die Hinwendung zu archaisch-ethnologischen Denkweisen, die als weiterwirkende Kraft parallel zur damaligen politischen Unruhe entstanden war, sieht er als konsequenten Reduktionsschritt und zugleich als offensive Beteiligung an der künstlerischen Formulierung dieser Prozesse. Aus einer Aufarbeitung von Regionalem heraus, selbst wenn es noch so entfernt voneinander stattfindet oder stattfand, kam damit eine neue, an ursprüngliche Gemeinsamkeiten anknüpfende Internationalisierung in Gang. An den aktionistischen Bemühungen um explosiven Emotions- und Aggressionsausdruck hat sich Pichler nie beteiligt und ihnen auch nie viel abgewinnen können. Mit durch gesellschaftlichen Druck verschütteten Gefühlen wollte er ganz anders umgehen: forschend, erinnernd, sie durch statische Formen aktivierend. Die Gefahren des einfachen Nenners und einer stabilisierenden Wärme mussten untersucht werden, um ihrer Herr zu werden und sich dann wieder von ihnen abzuwenden. Das eine Zeit lang verfochtene Kunstpriestertum, mit der Vorstellung, Kunst an die Stelle verlorener religiöser Inhalte zu setzen, Askese als Gegenmacht aufzubauen, war Teil dieser Untersuchungen. Zweifel, Skepsis, Genauigkeit interessieren Pichler weit mehr als ein Glaube an Inhalte; die Gefühlsgebundenheit sei, wenn es um

formal herausragende Lösungen geht – wie früher etwa beim Bau einer Kathedrale –, immer auf die Kontrolle durch strenges Denken angewiesen, auf Anstrengungen in Richtung Mündigkeit und Menschwerdung also. Denn im Funktionieren hat die Aufklärung ihr aufklärerisches Moment schon verloren.

Einschub drei: *Wer liebt sie nicht, die Russen.* „Noch etwas aus genauer Kenntnis der Dinge zu schreiben“, das nahm sich Dostojewski, damals vierundfünfzig, für seine letzte Schaffensperiode vor, und „nebenher“ wollte er weiter das „Tagebuch eines Schriftstellers“ (1873–1881) führen, damit die Fülle von Eindrücken nicht nutzlos verloren gehe. In diesem als Artikelfolge konzipierten, skizzenhaften Nebenprodukt formulierte er einmal unmittelbarer als sonst, welchen Lauf der Dinge er sich wünschte: „Die Menschheit wird sich in dem Garten erneuern und durch den Garten gesunden – das ist die Formel!“ Mit der Bourgeoisie und ihren „schrecklichen Großstädten“ und „verpesteten Flüssen“ gehe es zu Ende. „Wenn ich irgendwo den Keim oder die Idee der Zukunft sehe, so bei uns in Russland“; die Hoffnung auf eine friedfertige, industrie-feindliche Idylle schwang zwar mit, dass in jedem Fall revolutionäre Umwälzungen den Hebel bilden müssten, war ihm jedoch völlig klar. Denn in allem Übrigen, so seine bereits in gesetzterem Alter geäußerte Auffassung, könne es erst eine erstrebenswerte Ordnung geben, wenn „der Bodenbesitz, die Beziehungen der Besitzer zu den Arbeitern und untereinander, die Art und Weise der Bodenbearbeitung“ völlig neu geordnet seien. Der zaristischen Zensur waren diese Passagen zu paradisiisch, ihre Veröffentlichung ist verboten worden.

Wenige Wochen bevor Dostojewski solche schlichten persönlichen Utopien aufgeschrieben hatte, war in Bern Bakunin gestorben, den er seit einem Zusammentreffen in London während seiner ersten Auslandsreise gekannt hat. Als er ihm beim Genfer Friedenskongress von 1867 wieder begegnet ist – Marx hatte vom „Kapital“ soeben den ersten Band herausgebracht, Dostojewskis „Der Spieler“ war erschienen –, hat er sich entsetzt gegen all das gestellt, was ungenannte Sozialisten und Revolutionäre ihm und fünftausend Zuhörern damals alles vorgelogen hätten: „Die Komik, die Schwäche, der Unsinn, die Uneinigkeit, die Widersprüchlichkeit – das kann man sich nicht vorstellen! Und dieser Abschaum versetzt das unglückliche Arbeitsvolk in Aufregung! Es ist traurig. Angefangen haben sie damit, dass zur Errichtung des Friedens auf Erden der christliche Glaube ausgetilgt werden muss. Die großen Staaten vernichten und kleine bilden; weg mit allem Kapital, damit alles auf Befehl Gemeingut wird usw. All das ohne den geringsten Beweis, das alles wurde schon vor 20 Jahren auswendig gelernt und ist so geblieben.“

Zu der Zeit, auf die er sich damit bezogen hat, war er bekanntlich selbst, bloß wegen der Mitgliedschaft in einer Vereinigung, deren Gefährlichkeit sich auf konspirative

Debatten und verbotene Schriften beschränkte, zum Opfer herrschender Gewalt geworden. Im berühmten Brief aus der Peter-Pauls-Festung ist die Form überliefert, in der die Strafe verhängt worden ist: „Bruder, mein lieber Freund! alles ist entschieden! Ich bin zu 4 Jahren Zwangsarbeit auf einer Festung (wahrscheinlich Orenburg) verurteilt worden und muss anschließend als Gemeiner dienen. Heute, am 22. Dezember [1849], hat man uns auf den Semjonow-Platz geführt. Dort wurde uns allen das Todesurteil verlesen, man ließ uns das Kreuz küssen, zerbrach über unseren Köpfen den Degen und kleidete uns für die Hinrichtung an (weiße Hemden). Dann stellte man drei zur Vollstreckung des Urteils an den Pfahl. Wir wurden zu Gruppen zu je drei aufgerufen, ich war also in der zweiten an der Reihe und mir blieb kaum noch eine Minute zum Leben (...). Endlich wurde zum Abbruch getrommelt, die an den Pfahl gebundenen wurden zurückgeführt, und man verlas uns, daß Seine Kaiserliche Majestät uns das Leben schenkte. Dann folgten die wirklichen Urteile.“

Wie bei unzähligen anderen Zeitgenossen auch ergeben sich daraus Berührungspunkte mit Bakunins Biografie. Er war, fast zur gleichen Zeit wie Dostojewski, in Chemnitz (das später sinnigerweise Karl-Marx-Stadt hieß) verhaftet, zuerst zum Tode verurteilt, dann zu lebenslanger Haft begnadigt und nach Russland ausgeliefert worden. Nach zwölf Jahren konnte er schließlich aus Sibirien fliehen. Von der Generation der in den damaligen Revolutionszeiten etwa dreißigjährigen Russen waren zum Beispiel Bakunin und Turgenjew seit ihrer gemeinsamen Berliner Studentenzeit eng befreundet. Beide kannten Herzen schon einige Jahre, bald darauf entwickelte sich zwischen Turgenjew und Dostojewski (der mit Bakunin und Herzen erst später persönlich bekannt wurde) eine von Leidenschaft füreinander geprägte Beziehung. Dem von eigensinniger Exponiertheit herausgeforderten Druck konnte sie auf Dauer nicht standhalten. Als sie beide etwa fünfzig waren, ist von der gegenseitigen Wertschätzung nicht mehr viel übrig gewesen. Dostojewski lästerte über Turgenjew: „Als Künstler ist er sehr schwach geworden. Das ist alles Gutsbesitzerliteratur. Sie hat alles gesagt, was sie zu sagen hatte (großartig bei Lew Tolstoi).“ Und Turgenjew blieb ihm nichts schuldig, als er sich wenig später, ebenfalls gegenüber einem Dritten, heftig beschwerte, dass ihn Dostojewski in den „Dämonen“ ohne jede Maskierung als Karamasinow vorführe, sich auf jede erdenkliche Weise über ihn lustig mache, ja sogar vorschlägt, ihn auszupeitschen wie einen Bauern. Das sei zwar schön und gut, also letztlich seine Sache, nur müsse er selbst dann eigentlich darauf pochen, dass er ihm das Geld zurückzahle, das er ihm geliehen habe.

Der in vielfältige Aktivitäten verstrickte Alexander Herzen hingegen, der den aktivsten Teil seines Lebens im Exil verbracht hat, blieb mehr oder minder unangetastet. Dostojewski bewunderte an ihm, dass er immer und in allem „in erster Linie Dichter“ sei: „Er ist als Agitator – Dichter, als Politiker – Dichter, als Sozialist – Dichter, als Philosoph – im höchsten Grade Dichter! Dieser Grundzug seiner Natur scheint mir vieles in

seinem Schaffen zu erklären, sogar seine Leichtfertigkeit und seinen Hang zum Kalauer in den erhabensten moralischen und philosophischen Fragen (was, nebenher gesagt, sehr abstoßend an ihm ist).“ Die Dichter untereinander legten strengere Maßstäbe an, ganz gleich wie gerade der Stand öffentlichen Zuspruchs war. Den ersten Teil von Dostojewskis „Schuld und Sühne“ (besser übersetzt: „Verbrechen und Strafe“) fand zum Beispiel Turgenjew „großartig“, der zweite Teil jedoch, so schränkte er ein, rieche wieder nach penetranter Selbstseziererei. An die Adresse des zehn Jahre jüngeren Tolstoi richtete er den Vorwurf, warum er denn diese ewigen Überlegungen, ob er feige sei oder nicht, diese ganze Pathologie der Schlacht, nicht satt bekomme. An seinem Jugendfreund Bakunin wundert Turgenjew in späteren Jahren nichts mehr: „Dass Bakunin, der sich Geld von mir geborgt und mich durch sein Weibergeschwätz und seinen Leichtsin in eine höchst unangenehme Situation gebracht hat (andere sind von ihm völlig ins Verderben gestürzt worden) – dass also Bakunin die gemeinsten und gartigsten Verleumdungen über mich verbreitet, ist ganz in Ordnung – und da ich ihn seit langem kenne, hatte ich nichts anderes von ihm erwartet.“ In seinem Konflikt mit Gontscharow, der ihm über Jahre hinweg Plagiatsvorwürfe machte, wehrte sich Turgenjew selbst jedoch bloß verletzt und zurückhaltend: „Was soll ich nach Ihrer Meinung denn tun? Ich kann doch nicht ad infinitum die ‚Aufzeichnungen eines Jägers‘ wiederholen!“ Ein etwa in derselben Phase gegenseitiger Beziehungen geäußerter Kommentar über Gontscharow fiel prägnanter aus: „Eine Beamtenseele ohne Ideen, mit den Augen eines gekochten Fisches, den Gott wie zum Hohn mit einem glänzenden Talent ausgestattet hat.“ Auch sein Bild von Tolstoi hielt den eigenen Ansprüchen nicht völlig stand. Er möge ihn zwar sehr, heißt es einmal in einem Brief, doch er werde seiner Meinung nach nicht viel schreiben; als dieser das dann doch geschafft hatte, bestritt Dostojewski heftig, dass es „allem Großen“ ebenbürtig sei: „Mit Krieg und Frieden an die Öffentlichkeit zu treten – das hieß, nach diesem schon von Puschkin gesagten neuen Wort zu kommen, und das in jedem Fall, wie weit und hoch Tolstoi auch gelangt sein mag in der Entwicklung des bereits vor ihm, von einem Genie, zum ersten Mal gesprochenen neuen Wortes.“

Die ursprünglich mit voller Intensität erlebte Zuneigung zu Turgenjew war schließlich so weit abgekühlt, dass Dostojewski sogar ihre Existenz verleugnete: „Ich sage Ihnen offen: Persönlich habe ich diesen Menschen schon früher nicht gemocht.“ 1845, als sie sich kennen lernten, machten sie aus ihrer Begeisterung füreinander keinerlei Geheimnis. Die Zeiten waren gut dafür. Dass seine Gefühle erwidert wurden, machte ihn glücklich; dem ältesten Bruder gegenüber schwärmte er: „Auch ich habe mich fast in ihn verliebt. Ein Dichter, ein Talent, Aristokrat, schön, reich, klug, gebildet, 25 Jahre alt – ich wüsste nicht, was die Natur ihm vorenthalten hätte. Schließlich: ein unbeirrbar geradliniger, wundervoller Charakter, der eine gute Schule verrät.“

1970 wird ein entscheidendes Jahr für die Neuordnung seines – von Pichler oft angesprochenen – Kraftfeldes. Während er früher versuchte, die „eigene Atemlosigkeit“ zu kontrollieren, bestärkt sich nun ein Lebensgefühl, das auf disziplinierte Atemübungen aus ist. Als Plastiken realisiert werden der „Altar“, der „Tragbare Schrein“, das „Modell einer Landschaftsüberspannung“ (Text: „Du sollst Deinen Nächsten lieben wie Dich selbst“), die „Reliquie (Interpretation einer Aggression)“, die „Fundstücke aus Kreta“, die „Sitzgruben bei Breitenbrunn, Burgenland“. Die Arbeit an der „Alten Figur“ wird wieder aufgenommen. Es entsteht das abgeschlagene „Bett“ aus irgendeiner Anstalt, mit dessen Drahteinsatz die sorgfältig in Metall gearbeitete Negativform eines menschlichen Körpers verbunden wird, entlang dessen Gliedmaßen senkrecht in die Luft stehende, zerbrochene Glasscheiben eingesetzt sind. Von den Zeichnungen geben insbesondere der „Stuhl für einen Selbstmörder“, die „Laubhütte“ (Text: „Ich stelle mir vor, dass ich heute in der Laubhütte liegen würde, die ich mit 10 Jahren gebaut habe“) oder der „Raum in einem Felsen“ frühzeitig an, welche Richtung die Konzentrationsversuche inzwischen eingeschlagen hatten.

Die utopischen Bezüge werden eingekreist, indem Pichler die Ausdrucksformen seiner Grundhaltung wieder aufnimmt, wie sie schon in den ersten Skulpturen erarbeitet worden sind. Das Paradoxe am Ineinanderfließen von Utopie und Erinnerung, von künftigen und vergangenen Paradiesen äußert sich in der weiteren Arbeit nicht mehr als gespannte, dem Absurden freundliche Polarität, sondern als Negation dieses Gegensatzes. Der seiner und der Schlechtigkeit anderer (durch den Sündenfall) ausgesetzte Mensch muss sich in einer archaischen Sprache wehren können, also imstande sein, vorbabylonische Zeichen zu setzen, damit er irgendwelche Chancen wahrte. Buñuel hat eine solche Problematik selbst auf der technischen Ebene seines Mediums gesehen und das Absterben des stummen Filmes beklagt, der 1930 anfang zu sprechen, weil dadurch dessen internationaler Charakter schlagartig verloren gegangen sei.

Politik ist in signifikanten Wiener Zirkeln als Möglichkeit schon im Umfeld der sechziger Jahre negiert worden, der Lächerlichkeit ihrer akuten und denkbaren Formen wegen. Kunst müsse allein für sich Politik sein und sich strikt von deren Normalität fernhalten, blieb auch Pichlers durchgehende Forderung, denn jede Annäherung an reale Macht würde als Einschränkung spürbar: „Aus Machtpositionen lässt sich eigentlich nicht sehr viel machen, und es zeigt sich doch ständig,

dass in der Nähe von Macht keine gute Kunst entsteht.“ Erst durch eine dezidierte Abkoppelung – um die es ständig zu kämpfen gelte – könne Kunst sich als eigene Instanz behaupten und konkret erkennbar machen, wie rasch jede Fiktion einer linearen Progressivität immer wieder zerbricht. Erst damit sei Kunst ein tragendes Fundament humaner Erkenntnisprozesse, sei sie Verteidigung der Integrität des Menschen, sei sie Mittel zum Überleben vor und nach dem Tode. Sie brauche sich nicht einmal definieren zu lassen. Derartiges sichtbar zu machen, und zwar über ein verbissenes Ringen um eigene Statik, ist die von Skepsis geprägte Verbindung Pichlers zu allem, was sich vorübergehend als Avantgarde bezeichnen lässt. Seine (rare) Wertschätzung anderer Arbeiten basiert auf einem Einverständnis mit folgerichtigen, künstlerischen Denkweisen, mit der gezeigten Haltung und mit dem jeweiligen konkreten Ergebnis, wobei Letzteres sich erstaunlich weit, bis hin zum Antipodischen, von dem entfernen kann, was er selbst macht. Dass dabei sehr lange dauernde und dadurch komplizierte enge Freundschaften eine zentrale Rolle spielen, ist Ausdruck eines starken, die Verpflichtung zu urteilen einbettenden (und somit sogar oft verschärfenden) Emotionspotenzials. Seine Affinität zur – aus religiösen, christlichen Erinnerungen gespeisten – Mystik kreist er stets von neuem so ein, wie er es mit den utopischen Ansätzen getan hat. Wichtig ist sie ihm zweifellos geblieben, und nicht nur als Weg zu Ergriffenheit. Wenn er ihr erliegt oder sich von ihr abgrenzt, so wird damit die Randzone abgesteckt, in der er sich bewegen kann. In Tarkowskijs Film von 1968 (dem Todesjahr Marcel Duchamps) sagt Andrej Rubljow, als dem kindlichen Meister Boriska das große Werk gelungen ist: „Die Glocke hat einen guten Klang. Du hast etwas Wunderbares geschaffen.“ Völlig unbeeindruckt lässt ihn, dass dieser ihm daraufhin eingesteht, er habe – nur weil er unbedingt diese Arbeit machen wollte – die ganze Zeit über behauptet, das letzte Geheimnis des Glockengießens zu kennen, dabei habe es sein Vater mit ins Grab genommen. Das Gelingen ist auch für Pichler das entscheidende Ereignis, dem sich die Vorarbeiten geduldig unterordnen. Zeit wird im Kampf gegen Zeitbezogenheit sichtbar und durch die Aufhebung einer Zeitökonomie. Hugo Ball (damals Nachbar Walter Benjamins und schon des längeren enger Freund Ernst Blochs) formulierte es während seiner Abwendung von den Dadaisten und von jeglicher Modernität so: „Schwieriger noch, als dieser Zeit Widerstand zu leisten, ist es, sich nicht mit ihr zu beschäftigen.“

Einschub vier: *Das politische Geschäft*, wie es sich etwa in der Malerei und Benutzung von Guernica ausgedrückt hat, mochte Buñuel überhaupt nicht; am liebsten hätte er dieses Bild in die Luft gesprengt. Dass er hingegen die russische Literatur sehr geliebt und sie schon als junger Mann viel besser gekannt hat als die neuen Pariser Freunde, das führt er in der Aufzählung seiner Neigungen und Abneigungen ausdrücklich an. Mit dieser Gegenüberstellung setzt er jenes früh begonnene, ernsthafte „Spiel“ fort, bei dem es der kleinen Gruppe zugelassener Teilnehmer um die Bestimmung und Durchsetzung von – mit der Ironie verbündeten – Regeln gegangen war: „In der Zeit des Surrealismus war es bei uns üblich, streng zwischen gut und schlecht, richtig und falsch, schön und hässlich zu unterscheiden. Es gab Bücher, die man lesen musste, und andere, die man nicht las, Dinge, die man tat, und Dinge, die man unterließ.“ Noch Jahre, Jahrzehnte, nachdem sich die gemeinsame Absicht, „die Gesellschaft hochgehen zu lassen“ und das Leben selbst zu verändern, in subjektive Formen der Distanz zu diesen Ursprüngen transformiert hatte, wurden Mitglieder wegen Regelverstößen ausgeschlossen; der eine, weil er ein „übler Händler“ geworden war, ein anderer, weil er den großen Preis der Biennale in Venedig angenommen hatte. Buñuel jedoch durfte sogar Preise akzeptieren, ohne zur Rede gestellt zu werden. Zu Bretons Begräbnis (1966) erschien er verkleidet, um nicht mit Leuten sprechen zu müssen, die er seit vierzig Jahre nicht gesehen hatte.

„Im Grunde“, so stellt er in der Aufzählung seiner Vorlieben fest, „bin ich nur für die griechisch-römisch-christliche Kultur empfänglich, in der ich aufgewachsen bin.“ Erste Zweifel an den Fundamenten ihrer Lehren überkamen ihn als Vierzehnjährigen, die Existenz der Hölle und das Jüngste Gericht betreffend. Er konnte sich nicht vorstellen, dass die Toten aller Zeiten und aller Länder zur letzten Auferstehung aus dem Schoß der Erde kommen sollten, wie es auf den mittelalterlichen Bildern dargestellt war: „Das schien mir absurd, unmöglich. Ich fragte mich: Wo sind denn jetzt diese Milliarden und Abermilliarden Leichen?“

1926, als Buñuel dabei war, seine ersten Filmerfahrungen zu machen, hatte sich Hugo Ball längst konsequenter Verlassenheit ausgesetzt und arbeitete intensiv an seiner „Flucht aus der Zeit“. An den Beginn dieser das eigene Leben rekapitulierenden Aufzeichnungen stellt er die schon als junger Mann erhobene Forderung: „Orgiastische Hingabe an den Gegensatz all dessen, was brauchbar und nutzbar ist.“ Gepocht hat er auf alle, „die sich dem Mechanismus entziehen wollen“, und auf „eine Lebensform, die der Verwendbarkeit widersteht“. Es sei der Glaube an eine „Verbundenheit aller Wesen“, der die Dissonanzen erst radikal spürbar mache, und zwar so elementar, dass er bis zur Selbstauflösung reichendes Leiden erzeugen müsse. Als Künstler wolle er deswegen „eine magisch-anarchische Welt“ bis zur Absurdität zu entfalten suchen. „Die Kunst unserer Zeit hat es in ihrer Phantastik, die von der vollendeten Skepsis herrührt, zunächst nicht mit Gott, sondern mit dem Dämon zu tun“, schrieb er 1916,

„sie selber ist dämonisch.“ Zugleich beschwor er jedoch die „Aufrichtigkeit von Ereignissen“ und stellt diese weit über die einzelne und die eigene Person, da Letztere stets billig zu haben seien. Und im Mai 1917 bringt er sein Streben auf die knappe Formel: „Es geht vielleicht gar nicht um die Kunst, sondern um das inkorrumpierte Bild.“

Vier Jahre später wiederum verteidigt er Künstler, die diesem Anspruch nicht voll gerecht werden, denn durch ihr ausgesetztes Sein seien sie eben gerade dann besonders korrumpierbar, wenn keine Atmosphäre mehr vorhanden ist, die sie trägt und bestärkt. Die Abwendung von seiner Zürcher Dada-Gruppe hatte für ihn eine innere Logik („Es war mir daran gelegen, das Kabarett zu behaupten und es dann aufzugeben.“); das Finden des Wortes „Dada“ sei schon eine mystische Geburt gewesen, da er sich damals mit Buchstaben- und Wort-Alchimie beschäftigt habe. Auch Buñuel löste sich von seinen Pariser Freunden („Bürger, die sich gegen Bürger auflehnten. Wie in meinem Fall.“). An ihrem Bild hatte er noch als alter Mann nicht das Geringste aussetzen: „Die Surrealisten waren schön. Eine leidenschaftliche und stolze Gruppe, unvergesslich.“

Die Vorstellung von korruptionsloser Kunst und von korruptionsloser Aktivität als Kunst wird als Denkstruktur zur Wahrung von Distanz eingesetzt, damit die Nähe zum Leben anders erreicht werden kann. Sie hat sich in unterschiedlichster Weise immer wieder behaupten können, als ein Anfang, mit der garantelosen Chance auf – nicht ohne Fiktion auskommende – Offenheit. Für Buñuel war es zum Beispiel besonders wichtig, dass die Surrealisten als erste von einem künstlerischen Standpunkt aus „die Arbeit systematisch attackiert, die Verlogenheit dieses Wertes entlarvt und erklärt haben, dass bezahlte Arbeit eine Schande sei“ („Dagegen adelt die Arbeit, die man aus Vergnügen, aus Berufung macht“). Für ihn selbst habe immer gegolten, dass er das, was er nicht für einen Dollar mache, auch nicht für eine Million täte. Er habe zwar Filme von sehr unterschiedlicher Qualität gedreht, weil er von seiner Arbeit leben und seine Familie ernähren musste, und er habe Stoffe und Schauspieler akzeptiert, die er sich nicht selbst aussuchen konnte, und sich nach den Summen richten müssen, die ihm zur Verfügung standen, dennoch habe er seines Wissens nicht eine Szene gedreht, die nicht mit seiner Überzeugung und seiner persönlichen Moral vereinbar gewesen wäre: „In diesen Filmen, so ungleich sie sind, ist nichts, dessen ich mich schämen müsste.“

Bei Hugo Ball finden sich solche Ansprüche nicht in einer auf Selbstverständliches hin orientierten, sondern in einer ausgesprochen kategorischen Form. Es gelte, so fordert er generell, das „Prinzip der Askese“ und mit ihm die Asketen, also jene, die ihre eigene und die Natur überhaupt „mit der größten Skepsis“ betrachten, zur Herrschaft zu bringen (wenn auch unter „der strengsten Kontrolle durch die eifersüchtig Beherrschten“), sofern wirklich die geistigen und nicht die materiellen Interessen den Ausschlag geben sollten. Signifikant für die Zeit sei der Verlust von Askese und Strenge des Mönchtums an Technik und Militär: „Die Maschine ist vielleicht nur ein säkularisierter

Mönch.“ So wie er – ließe sich hinzufügen – will auch sie mittels Askese etwas umso bestimmter erreichen: Erfüllung, Macht.

Hugo Balls Fixierung auf eine „dämonische Kunst“ mündet schließlich in einer „Flucht zum Grunde“, bei christlichen Mysterien („Das Kreuz vertreibt die Dämonen – und macht der Koketterie mit dem Dämonismus ein Ende“). Es sei lächerlich geworden, meint er in dieser späten Phase, die Autonomie des Einzelnen noch vertreten zu wollen, angesichts der Wirkungen, zu denen die Autonomie geführt habe. In Besitzlosigkeit liege die Rettung, erzwungen beim Proletariat, freiwillig beim neuen Priestertum, und diese beiden „Klassen“ würden einander gegenüberstehen müssen. Die Abzweigungen ins Grauen, die schon sehr bald aus derartigen, im und nach dem ersten weltweiten Krieg präzisierten Visionen heraus zur Wirklichkeit geworden sind, hat er in keiner Weise vorhergesehen; nur der Verwendbarkeit, gegen die er immer so massiv aufgetreten ist, kam er mit solchen Überlegungen bereits gefährlich nahe. Luis Buñuel, der fünfzig Jahre mehr von diesem Jahrhundert miterlebt und sich bis Ende der fünfziger Jahre Sympathien für die kommunistische Partei bewahrt hatte, postulierte letzten Endes kurz und bündig: „Ich hasse die Politik.“ Besonders gern dachte er an jene Bars zurück, die ihm von allen die wichtigsten waren, weil er dort viele Stunden in Träumereien zugebracht hat, „versunken in einer endlosen Flut von Bildern“.

Hugo Ball (1886–1927) knüpfte – nach dem Zeugnis seiner Frau – bewusst dort an, „wo das Mittelalter aufgehört hat“, und Luis Buñuel (1900–1983) betont in seinen Erinnerungen „die unbestimmte und nachhaltige Anziehungskraft“, die das Mittelalter immer auf ihn ausgeübt habe. Von ihren Lebensdaten her decken sie die letzten hundert Jahre ab. In ihrer Arbeit steht jeder für sich für eine „Moderne“, die ihre Radikalität nicht aus unmittelbar Vorhergegangenem bezieht, sondern aus weiträumigem Zurückgreifen. Konservative Grundzüge formulieren sich neu, Progressives jenseits jeder Tradition miteinander verblendend. Aufklärung als Zweck spielt keine verwendbare Rolle, und wenn doch, dann verkleben sich schon wegen der Nähe zu akuter Macht alle Ausgänge, durch die es irgendwo weiter weg gehen könnte. Es sind die Blicke auf die Kunst, nicht so sehr sie selbst allein, an die sich die Herausforderung richtet, Qualitäten widerzuspiegeln, und sei es irgendwann viel später, aus einer Realität heraus, von der bestenfalls bereits (noch) Fragmente existieren.

Brancusi (1876–1957), der mit ziemlicher Sicherheit weder Buñuel noch Ball je persönlich begegnet ist, so wie auch diese sich nicht direkt kannten, ist als der ein bzw. zweieinhalb Jahrzehnte Ältere in dieser abstrakt zusammengeführten Gruppe ein auf seine ganz eigene Weise exponierter, durchaus aus ähnlichen Quellen schöpfender, abgehobener Überbrücker jener Generationen, die bisher die „Moderne“ des 20. Jahrhunderts mitformuliert haben. Dass er schon sehr früh und offenbar als einer der Ersten als „Klassiker“ im Sinn einer reduzierten Traditionsaufnahme eingestuft worden ist, macht fast vergessen, dass er 1913 mit fünf Werken auf der Armory Show vertreten war

(die in New York, Chicago und Boston von 300.000 Besuchern gesehen worden ist) und sich unbeeindruckt anderen künstlerischen Wegen – damals vor allem der kryptischen Ironie seines späteren Freundes Marcel Duchamp – ausgesetzt hat. Der ostentativ miteinbezogenen bäuerlich-handwerklichen Herkunft und der osteuropäischen Bezüge wegen war bereits geklärt, dass er es anders machen würde. Trotz intensiver Befassung mit ägyptischer, asiatischer, insbesondere indischer Kunst – und der oft deklarierten Bedeutung seiner Erinnerungen an die eigene Kindheit – verschloss er sich offensichtlich von Anfang an „dämonischen Untergründen“. Deutlich wurde diese Haltung, als ihm einmal einer der Großen des Surrealismus einen schwarzen Fetisch zum Geschenk machen wollte und er diesen Gast eiligst und wortlos zur Tür hinausbegleitet hat, um derart dunkle Welten aus seiner Atmosphäre zu bannen. Die tibetanischen Texte wiederum, die Milarepa im 11. Jahrhundert verfasst hat, sind von ihm „wie eine Hausbibel“ bewahrt, gelesen und befragt worden. Die Zeit ließ er an seine Arbeit heran, indem er beide durch langsame, sich überlagernde Abläufe miteinander in Beziehung setzte, über Vermittlung der Sorgfalt und Langwierigkeit persönlicher manueller Bearbeitung; allein mit dem Vogel setzte er sich in 39 Gold-, Bronze- und Marmorvariationen auseinander. Werkzeug und Material mussten mit dem angemessenen Respekt gehandhabt werden, damit sie ihre Qualität behalten konnten: „Er streichelte den Marmor, er polierte ihn sein ganzes Leben lang und dank dieser großen Geduld schuf er eine beispielhafte Welt.“ Brancusis viel zitierte Zurückgezogenheit war nichts anderes als bewusste Distanz zu diesem und jenem. Sie vergaß sich in emphatischer Gastfreundschaft genauso wie in den nicht auf Stetigkeit angewiesenen Freundschaften, sei es nun mit Matisse, Joyce oder Satie. Das weiße Kleid rumänischer Bauern trug er noch so unwillkürlich, dass Gedanken über Spekulation, Sentimentalität oder Romantik eher fern blieben. Zwei Jahre vor seinem Tod sagte er zu einem Besucher: „Meine Arbeit ist beendet.“

Pichler zieht sich zuerst vom künstlichen Material zurück. Auf seinem seit 1972 – neben dem Wiener Atelier – als Wohnung, Werkstatt und Aufbewahrungsort für seine Plastiken ausgebauten Bauernhof in St. Martin wird ihm die Zeit, so sagt er, „ein Werkstoff wie Lehm, Holz, Metall“. Die dort gewonnenen Erfahrungen mit traditionellem Bauen, mit ungebräuchlich gewordenen Materialien und Verarbeitungsweisen verstärken schon früher vorhandene Vorlieben. Nicht Abgeschlossenheit oder Idylle, sondern die Arbeitsbedingungen für einen Bildhauer sind ihm Grund für diesen Ortswechsel. In der unspektakulären Ärmlichkeit dieser Gegend bekommt er die Einbrüche einer aggressiven Zivilisation und deren verkümmerte Gegenkräfte prägnanter zu spüren, weil sie unmittelbar sichtbar werden. Mit Bauern und Hand-

werkern gibt es nicht nur der eigenen Herkunft wegen eine selbstverständliche Verbindung. Es sind auch die Arbeitsweise selbst, das Manuelle, das Handwerk, die Werkstoffe und regelmäßigen Gewohnheiten. Pichlers Hang zu gleichförmigen Lebensweisen ist unverkennbar. Selbst in der Stadt ist sein Alltag nicht auf Abwechslung hin organisiert; über Vermittlungsmaschinerien Gebotenes nimmt er bestenfalls am Rande zur Kenntnis. Sein Interesse für fremde Kulturen wurzelt vermutlich viel stärker in der Faszination, die von nuancenreicher – also komplizierter – Gleichartigkeit ausgeht, als in der Bewunderung spektakulärer Einzelstücke. Überall dort, wo der Ausdruck einer konsequenten Haltung bis in die Variation kleinster Details geht, lassen sich für ihn Analogien zum eigenen Anspruch aufspüren, den er selbst durch eine Freude an der sorgfältigen Wahl von Werkzeugen oder der eigenen Kleidung auch bei den gewöhnlichen Dingen behaupten will: penibles Qualitätsstreben als Ausdruck von Opposition, ein Kult mit Gegenständen und Erkennungszeichen zur Bekräftigung subversiver Konventionen, Klanbildung zur Verteidigung und Ausweitung von Territorien, Konfliktbereitschaft zur Festigung der eigenen Isolation. Dass seine – von vielen geteilte – Hinwendung zur Ethnologie mit einem intensiven Interesse für das Mittelalter und dessen latente, sich erneuernde Ausdrucksweisen einhergeht, ist eine Wiederaufnahme der Bestrebungen, von denen sich die stärksten Kräfte der künstlerischen Moderne schon im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts haben leiten lassen. Die forschende Annäherung an das Dunkel angeblich mittelalterlicher Zustände, an eine Mystik des Ausdrucks, des Lebens, des Verstehens will zeitlich in jenen Phasen ansetzen, die dem Aufbruch ins Neue vorangegangen sind, und zugleich „räumlich“ unterhalb jener Ebene, wo sich solche Kräfte erhalten, der Wissenschaft vorausziehen oder sich vor ihr verstecken konnten. Bloß längst untersuchte Versatzstücke des Denkens und Empfindens neu zusammenzufügen, kann nur in Zeichen münden, die Mechanismen darstellen, also wiederum ihr Produkt sind; interessant wird es erst, wenn es gelingt, Mechanisches zu überlisten. Spätestens seit jeder Aufklärer weiß, dass es mit den überkommenen Methoden nicht zu schaffen ist, die ursprüngliche Absicht zu verwirklichen, also dem Menschen die Furcht zu nehmen und Einbildung durch Wissen zu stürzen, weil sich aus Mythen stets neue Mythen bilden, ist auch oberhalb des erforschten Untergrundes vieles wieder beim Alten. Die Aufklärung ist, weil sie gar nicht aufgeben kann, auf neue Bündnisse aus; und die Kunst lässt ihr mitteilen,

dass das ihr Problem sei. Kosmos, das griechische Wort für (geistige) Ordnung, heißt ja zugleich auch schlicht „Schmuck“.

Die sich in St. Martin bedächtig verkörpernde Ordnung entsteht aus einem würdevollen Umgang mit der Auffassung von gründlicher Arbeit; die Entlegenheit ist dazu Bedingung und als solche zugleich Aussage. Das gewichtige Substantiv „Würde“ – das durch Relativierung von Rang, Ehre, Ansehen oder Wert jedem Missbrauch ausgeliefert ist – ist als Zweitwort schlichte Möglichkeitsform, entweder als Konjunktiv Imperfekt oder als Irrealis. Pichler würde nicht seine Arbeit machen, wenn ihm anderes wichtiger wäre. Der Konjunktiv taucht auch dort ständig auf, wo Überlegungen geprüft, ausprobiert und geändert werden. Pichler zeichnet keine verlässlichen Bilder ihm vorschwebender Endzustände. Die Schritte in diese Richtung sind klein, auch bei den errichteten Gebäuden wird jede äußerliche Großartigkeit vermieden. Zwar ständig tätig zu sein, jedoch in gewisser Weise „wenig“ zu tun, jedenfalls nichts, was sich spektakulär benutzen ließe, ist bei Pichler auch unwillkürlicher Ausdruck genereller Forderungen. Behinderungsmechanismen, wie er sie für sich selbst einbaut, verlangt er auch für die Welt der Großprojekte.

Inzwischen sind um den U-förmigen Hof mit dem Wohn- und dem Werkstätentrakt vier weitere kleine Gebäude gebaut oder ausgebaut worden: das – vorerst unfertig gebliebene – Haus für den „Großen und den Kleinen Wagen“ und die „Große Mähmaschine“, die Kapelle mit dem „Großen Kreuz“, das Haus für den „Rumpf“ und die „Schädeldecken“ und das Glashaus für die „Bewegliche Figur“. Vorbereitungen getroffen wurden für das Haus für den „Grat“, für das Türmchen, das Haus für „Zwei Tröge“ [Letztere sind inzwischen fertig gestellt, der „Grat“ erhielt einen vorläufigen Aufstellungsort], das Haus für die „Vögel“ und für den Stausee mit Bootssteg und Wasserhaus [weiterhin im Projektstadium]. Was davon alles noch realisiert werden wird, das wird sich mit der Zeit entscheiden. In der Tenne haben die „Stelen I und II“ ihren Platz gefunden. Quer durch die Werkstatt verläuft die „Regenrinne“, ein Stück davon als Rohr mitten durch die Werkbank. Ein aufklappbarer Regenfänger an der Außenmauer kann ihr Wasser zuführen. Die Zeichnungen entstehen im kleinen Arbeitsraum neben der Wohnküche, auf dem Esstisch, in Wien oder sonstwo; Pichler braucht für sie weder eine besondere Umgebung noch Abgeschirmtheit. Von der Straße her weist kaum etwas darauf hin, dass dort ein Künstler arbeitet. Nicht einmal die Frage nach dem Zweck der kleinen

Gebäude rund um den Hof stellt sich sofort, und das in einer Gegend, in der Überflüssiges fremd geblieben ist. Die Innenräume sind das Wichtige. In ihnen kann Pichler mit seiner fertigen Arbeit allein sein und im Licht sich nie detailgenau wiederholender Momente die Prüfung von Fertigem fortsetzen. Mit dem willkommenen Gast ergeben sich zuerst meist Gespräche, die um Fragen der Herstellung kreisen. Das verwendete Material kommt zur Sprache und der Inhalt, der Aufbau also, der einzelnen Skulpturen. Beim „Rumpf“ ist es der rechtwinkelige Astansatz eines umgestürzten und weitergewachsenen Baumes als innerer Kern, über dem eine Strohummantelung liegt, als Grundlage für den eigentlichen, mit Schädeldecke, Brustpanzer und Penis in polierter Bronze versehenen Lehmkörper. Sockel und Aufstellung sind so wichtig wie bei Brancusi. Dass Pichler zum Beispiel mit seinen drei auf langen Stangen montierten Vögeln ihm direkt antworten will, wird viel wichtiger genommen als ein Aussprechen mitschwingender mythischer Bezüge. Ihnen zufolge ist ja nach der ältesten babylonischen Version von der Arche zuerst erfolglos eine Taube (die im Alten Testament zur Land und Freiheit verheißenden Botin geworden ist) und dann eine Schwalbe ausgesandt worden, bevor der dritte Vogel – ein Aas und Leichen fressender Rabe – endlich bestätigt hat, dass der Schrecken vorbei und ein neuer Anfang möglich sei.

Für Pichlers selbst abgesteckten „Raum“, zu dem die verstreuten Zeichnungen Verbindung halten, drängen sich, weil jede Einordnung auf konventionelle Muster angewiesen ist, Begriffe wie „sakraler Bezirk“ oder „Gesamtkunstwerk“ auf. Und wenn man sich den mit einer derartigen Terminologie allzu häufig betriebenen Missbrauch wegdenkt, treffen diese Begriffe durchaus, weil auf der Einheit des Lebens, der Zusammenführung von Kunst und Leben beharrt wird, selbst wenn jegliche Realität dagegenspricht. Früher hat Pichler signifikanten Strömungen einen eigenen Ausdruck verliehen und sie, auch seinem Selbstverständnis nach, mitgeprägt. In den letzten Jahren entfernt er sich von ihnen, eine sich selbst bestätigende Automatik abwehrend, sich von einmal erreichten oder schon überschrittenen Grenzen wieder zurückziehend. Dass sich einem solchen auf Abschirmung bedachten Weg gegenüber unter Berufung auf die Spannungen und Disharmonien ringsum Feindseligkeiten aufbauen, bestärkt offenbar nur seine Verteidigungskräfte. Der experimentelle Anspruch, das Streben nach Präzision versichern sich immer wieder der ihnen tatsächlich zugrunde liegenden Basis, deutlicher als früher den Druck da und dort

gerade herrschender Regeln abwehrend. Es ist die Moral ohne Religion, um die ständig gekämpft wird. Die Sätze, mit denen er das formuliert, sind irritierend einfach. „Die Religion ist weg, die Haltung ist geblieben.“ Seiner Auffassung nach könne bildende Kunst – noch weniger vielleicht als Musik, die weit mehr Menschen anspricht – die vom Unglauben freigesetzten Gefühle jedoch nicht wirklich binden; die expansiv gestiegenen Erwartungen in Kunst setzen höchstens Kräfte frei, die vieles nebeneinander entstehen lassen, also die Enge allzu doktrinärer Auffassungen aufbrechen. Das könne das diffuse System, dem alle ausgesetzt sind, bereichern, die Vielfalt oppositioneller Kräfte stärken. Im eigenen Arbeitsprozess gebe es ja ebenfalls, entgegen jedem Anschein, keine Homogenität: „Am Vormittag glaubst du an etwas, am Nachmittag bist du schon wieder ungläubig, jedem Glauben kannst du mit kaltem Rationalismus antworten und beidem wiederum mit Ironie. Und doch braucht man über lange Zeit hinweg eine eigenständige Konsequenz, um das dann genau zu formulieren, und ebenso ein Erinnerungsvermögen, weil doch jeder irgendwo herkommt und das in ihm etwas auslöst.“

Mit seiner kryptischen Kultivierung eines entlegenen Ortes stellt Pichler der intellektuellen Mobilität jedenfalls etwas entgegen, das Faszination auslöst. Es gelingt ihm auch, seine Arbeit durch distanzierende Zurückhaltung abzuschirmen. Damit verbundene Gefahren sind ihm durchaus geläufig. Seine Plastiken und Gebäude, so sagt er in letzter Zeit oft, würden sowieso nur eine gewisse Zeit lang bestehen können. Sie hätten möglicherweise sogar schon ein letztes Stadium an Statik erreicht, das sich nicht mehr weiter konzentrieren lasse. Die Figuren stehen oder liegen, seltener sitzen sie. Es existieren also fast nur Horizontale und Vertikale. Erst bei den neuen Zeichnungen gibt es wieder etwas Bewegung, da dreht sich ein Kopf plötzlich zurück, fast wie ein Signal, dass ein Endpunkt durchschritten worden ist.

Zu den Zeichnungsthemen – der Mensch, die Skulptur, das Abbild der Skulptur, Pichler selbst, der Freund, das Paar, die Frau, die Familie, die Mutter, das Kind, das Erlebnis, der Tote, der Verletzte – kommt der Wanderer hinzu. Er hat sich von etwas losgelöst, will woanders hin, hat sich zu einer doppelten Person aufgespalten, die manchmal noch den Blick nach hinten wendet. Das Gewicht von Vergangenen lässt keinen Gedanken an Flucht aufkommen. Die Schritte werden bedächtig gesetzt, so als sollten sie müde wirken, um eine wachsame Nervosität zu verbergen. Es sind die Zeichnungen, die gerade durch ihre Unfertigkeit oft eine

viel weiter reichende Statik erreichen als die Plastiken, weil in ihnen alles offener bleibt und somit in gewisser Weise endgültiger ist. Auch deswegen gelten sie Pichler inzwischen als die vermutlich nachhaltigere Möglichkeit, das, an dem er arbeitet, über längere Zeit hinweg zum Teil einer Realität zu machen. Das noch Unausgesprochene an gedanklichen Notierungen oder seismografischen Aufzeichnungen war über lange Zeit hinweg vielfach Vorstufe genauerer, wiederum zeichnerisch durchgestalteter Pläne. Erst später ist auf psychische Zustände, Träume, Gefühle unmittelbar reagiert worden, und parallel dazu haben Farben und das Malerische immer stärkere Bedeutung erlangt. Pichler ist sich des Datums dieser Veränderungen deutlich bewusst: Es war die Ansiedlung in St. Martin und damit die konkrete Verwirklichungschance für viele der ausgedachten Projekte. Es war nun völlig seine Sache, wie er die Skulpturen aufstellen, welche Räume und Gebäude er ihnen errichten würde. Die Zeichnung hatte sich von Zwecken befreit, diente nicht mehr überwiegend der Konkretisierung schrittweise präziserer Vorstellungen. Anfangs war Farbe immer Ausdruck von Material, nicht spontaner Stimmungen. So ist zerriebener Ziegelstaub verwendet worden, gebunden mit Eitempera, aus dem unmittelbaren Zusammenhang mit der bildhauerischen Arbeit heraus. Allmählich wird dieser Bezug verlassen, neben den Skizzen, Vorstudien und Konstruktionszeichnungen für Geplantes entstehen mehr und mehr „freie Zeichnungen“ und „Bilder“. Das simple Instrument des Bleistifts bleibt wichtig, wird aber um Farbigkeit ergänzt, weil das Interesse an komplizierteren Darstellungen steigt.

Präzision habe er früher zu eng gesehen, sagt Pichler heute. Die Erweiterung seiner künstlerischen Arbeit um freie Zeichnungen und Bilder sei auch eine Reaktion auf den strikten Anspruch seines Vorhabens in St. Martin, bei dem er sich oft wie ein Gefangener in einem selbstgeschaffenen Bezirk fühle. Mit der Zeichnung könne er ausweichen, könne er gegensteuern. Jedes System brauche eben einen gewissen Grad an Schlampigkeit. Im selben Moment, wo man knapp dran sei an etwas, müsse sich zugleich etwas auflösen. Und damit meint er auch, dass das Gelingen einer Zeichnung, das Gelingen einer Arbeit, die Ergebnisse einer ganzen Arbeitsphase eine Gratwanderung zwischen Vollendungszwang und Spekulation mit dem Unfertigen sind. Oft drücke sich vielleicht in Mängeln gerade das aus, worauf es ankommt – das Sichtbarmachen der Nähe von Möglichem und Erreichtem; und der Ahnung, was als Nächstes folgen sollte.

Verbindendes Strukturmerkmal von Pichlers gesamter Arbeit ist ihre ostentativ archaische, archetypische Sprache, zu der die Zustimmung nicht schwer fällt, die sich jedoch erst dem genauen Blick erschließt. Er setzt seine Sprache im vollen Bewusstsein des Gewichts, das im Laufe der Zeit eingedrungene Bedeutungsüberlagerungen haben, zur Darstellung jener Art aufwendiger Einfachheit ein, bei der sich selbst in geringen Einzelheiten die Verbindung zum Ganzen – und der Zorn darauf – ausdrückt.

Wo Inhalt war, ist nichts mehr. Der Schmerz von Hinterbliebenen gibt erst langsam den Blick wieder frei für eine Veränderung des Bildes vom erlittenen Verlust. Dennoch, endgültige Abwesenheit – der Tod also – hinterlässt nichts als Form, als Worte, als Abdrücke.

Einschub fünf: *Das Skelett* der – klein gedruckten, den Fluss des Haupttextes unterbrechenden – Einschubtexte sind die nachfolgend und abschließend in der Reihenfolge erstmaliger Verwendung herausgelösten Hauptwörter in ihren Grundformen. Als überwiegend alte oder alt, also zeitlos wirkende Bezeichnungen markieren sie auch unabhängig vom konkreten Inhalt, für den sie in den Assoziationsabschnitten herangezogen worden sind, weit gespannte Zeit-Raum-Bezüge und Begriffswelten Walter Pichlers. Es wurde versucht, seine Sprache mitzudenken. Denn sein Sprechen, Fordern, Behaupten gehört einfach zu seiner Existenzweise. Viele dieser Ausdrücke benutzt er häufig, oft sogar unmittelbar für seine Werke, etwa Zeit, Raum, Material, Sorgfalt, Prototyp, Grat, Rumpf, Schlitz, Reliquie, Kraftfeld. Seine in der unmittelbaren künstlerischen Arbeit fast wortlose Neuformulierung und Präzisierung von Vorstellungen und Konventionen erhält über Isolierung, Statik und Bedeutungswandel solcher sprachlicher Einheiten zusätzliche Reflexionsebenen, geht es doch hier um Schrift, um Beschreiben, um Wörter, um Wortfolgen.

Nach babylonischer Vorstellung. Vorstellung Welt Behälter Wasser Gebrauch
Priester Gerät Holz Arche Überlieferung Boot Form Maß Seite Schritt
Einteilung Zahl Ebene Kammer Versuch Geschichte Handwerk Kunst Bericht
Testament Gebiet Kultur Versorgung Architektur Raum System Bau
Oberfläche Funktion Zeichen Abhängigkeit Inhalt Kostbarkeit Anlage
Aufwand Sorgfalt Fragment Anstrengung Erinnerung Ort Leben Bedingung
Ausdruck Notwendigkeit Erde Brunnen Stein Quelle Berg Stollen Zisterne
See Kanal Graben Rinne Konstruktion Material Einrichtung Lehm Stange
Rad Strick Leder Baum Prototyp Tier Maschine Bauer Freude Gestell
Wesen Körper Tag Kraft Abend Hoffnung Arbeit Platz Stadt Bettler
Wächter Gesetz Straße Kopf Rumpf Macht Stellung Würde Geräusch Werk

Gegend Technik Anspruch Vereinbarung Boden Frist Anteil Zeit Mangel
Feld Lage Leistung Öffentlichkeit Heiligtum Grab Weissagung Wüste
Garten Paradies Wert Mensch Deutung Prozess Gott Klumpen Jahr Ton
Masse Gestalt Seele Engel Fuß Laut Krug Atem Meister Talmud Tun.

Seit dem frühen Mittelalter. Mittelalter Phase Abtrennung Westen Osten Byzanz
Realität Schatz Lanze Kontinuität Herrschaft Grat Spitze Schlitz Nagel Kreuz
Eisen Stift Drittel Ende Hals Knoten Mitte Stück Ausnehmung Erhöhung
Steg Teil Bruch Stelle Literatur Hand Spanne Ehre Schild Griff Sinn Wort
Knecht Landstreicher Begriff Gegensatz Vorbild Benutzbarkeit Regel
Plausibilität Berührung Person Gegenstand Frage Zweck Bestimmung
Bedeutung Tradition Spalt Objekt Bahn Silber Draht Metall Schaft Fahne
Tuch Rest Inventar Nummer Exponat Stahl Messing Gold Gewicht Gramm
Länge Breite Blatt Flügel Durchmesser Halterung Band Auftrag Besucher
Manschette Inschrift Heiligkeit Messer Klinge Rücken Öse Halt Art
Verbindung Arbeitsgang Fläche Schnittstelle Widerstand Übung Niete Loch
Ring Kerbe Rand Bestätigung Schonung Nutzung Spur Furche Verzierung
Abnützung Erscheinung Verwertung Weg Reliquie Partikel Kopie
Nachbildung Beweis Punkt Belastung Reparatur Bezug Folge Duplikat
Original Beziehung Kult Anfang Verfolgung Glaubwürdigkeit Besitzer
Jahrhundert Staub Verklärung Materie Vermehrung Unterscheidung Fälschung
Wandel Problem Gefühl Verehrung Zugang Jenseits Herkunft Wahrheit
Fiktion Aufstand Druck Geschenk Krieg Drohung Tausch Geschäft
Vermutung Eroberung Legende Mutter Übereinstimmung Grabung Fund Buch
Malerei Entwicklung Zwischenraum Typus Verwendung Himmel Bild Symbol
Sieg Feuer Synonym Wissenschaft Zusammenhang Insignien Eindruck Ansatz
Version Instrument Politik Prozession Feind Niederlage Balken Beginn
Renaissance Mann Bedrohung Truppe Führung Interpretation Märtyrer Eis
Erfrieren Name Passion Knochen Prüfung Schale Kelch Aussicht Eigen-
schaft Schicksal Ablauf Individuum Einsicht Interesse Beschaffenheit Unter-
suchung Chemie Vorsicht Ergebnis Rückschluss Kupfer Ausnahme Gehalt
Weise Korrosion Sicht Nachweis Konzentration Aluminium Überraschung Fest-
stellung Rille Erhitzen Untergrund Analyse Beimengung Erkenntnis Grund
Quecksilber Nachteil Beanspruchung Gefahr Kampf Umarbeitung Anlass
Ensemble Kraftfeld Einfachheit Beschriftung Bezeichnung Rock Zusammen-
führung Demut Angriff Verteidigung Qualität Feder Härte Verarbeitung.

Wer liebt sie nicht, die Russen. Kenntnis Ding Schaffensperiode Tagebuch
Schriftsteller Fülle Artikel Produkt Menschheit Formel Großstadt Fluss Keim

Idee Zukunft Idylle Fall Umwälzung Hebel Alter Auffassung Ordnung
Arbeiter Zensur Passage Woche Utopie Zusammentreffen Ausland Reise
Friede Kapital Spieler Sozialist Revolutionär Zuhörer Komik Schwäche
Unsinn Uneinigkeit Widersprüchlichkeit Abschaum Aufregung Errichtung
Glaube Staat Befehl Gemeingut Mitgliedschaft Vereinigung Debatte Gewalt
Brief Strafe Bruder Freund Zwang Festung Urteil Hinrichtung Hemd
Vollstreckung Pfahl Gruppe Reihe Minute Abbruch Zeitgenosse Biografie
Haft Generation Beispiel Leidenschaft Exponiertheit Dauer Künstler Dämon
Maskierung Sache Geld Aktivität Exil Linie Dichter Agitator Politiker
Philosoph Natur Leichtfertigkeit Hang Maßstab Stand Zuspruch Schuld Sühne
Verbrechen Sezieren Adresse Vorwurf Überlegung Pathologie Schlacht Jugend
Geschwätz Leichtsinn Situation Verderben Verleumdung Konflikt Plagiat
Meinung Aufzeichnung Kommentar Beamter Auge Fisch Hohn Talent Genie
Intensität Zuneigung Existenz Begeisterung Geheimnis Charakter Schule.

Das politische Geschäft. Benutzung Luft Aufzählung Neigung Abneigung
Gegenüberstellung Spiel Teilnehmer Durchsetzung Ironie Absicht Gesellschaft
Distanz Ursprung Verstoß Händler Preis Rede Begräbnis Leute Vorliebe
Zweifel Fundament Lehre Hölle Gericht Auferstehung Schoß Leiche Film
Erfahrung Verlassenheit Flucht Forderung Hingabe Mechanismus Lebensform
Verwendbarkeit Verbundenheit Dissonanz Selbstauflösung Leiden Absurdität
Phantastik Skepsis Aufrichtigkeit Ereignis Streben Sein Atmosphäre
Kabarett Abwendung Logik Finden Geburt Buchstabe Alchimie Bürger
Struktur Nähe Chance Offenheit Verlogenheit Schande Vergnügen Berufung
Familie Stoff Schauspieler Summe Verfügung Wissen Szene Überzeugung
Moral Prinzip Selbstverständliches Askese Kontrolle Ausschlag Strenge Mönch
Militär Erfüllung Fixierung Mysterium Koketterie Autonomie Einzelner
Wirkung Rettung Proletariat Klasse Grauen Wirklichkeit Sympathie Partei
Bar Stunde Träumerei Flut Zeugnis Frau Anziehungskraft Moderne
Radikalität Vorhergegangenes Zurückgreifen Aufklärung Rolle Ausgang Blick
Herausforderung Sicherheit Brücke Klassik Aufnahme Kindheit Untergrund
Haltung Fetisch Gast Gabe Tür Text Haus Bibel Langwierigkeit
Bearbeitung Vogel Bronze Marmor Variation Werkzeug Respekt Geduld
Zurückgezogenheit Stetigkeit Freundschaft Kleid Gedanke Spekulation
Sentimentalität Romantik Tod.

Der abschließende Einschub fünf *Das Skelett* ist bei der Erstveröffentlichung dieses Textes 1986 nach internen Diskussionen schließlich als „zu strukturalistisch“ und Inhaltliches konterkarierend weggelassen worden; wegen des Zusammenhangs mit

späteren Arbeiten, insbesondere mit meiner Studie „Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code“, Wien–New York 2000, wird dieser bisher unpublizierte Abschnitt hier angefügt.

Quellen

Haupttext: John Berger: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Berlin 1982 / Victor Segalen: Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main und Paris 1983 / Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. 2 Bände. Frankfurt am Main 1959 / Ausstellungskatalog: Hans Hollein. Walter Pichler. Architektur. Galerie nächst St. Stephan, Wien 1963; Zitate aus dem Vorwort von Joseph Escherich und dem Text Walter Pichlers / Oswald Wiener: wie liegen die dinge? zu der ausstellung „die prototypen“ von walter pichler. Text zur Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan 1967, auch abgedruckt in: Otto Breicha und Gerhard Fritsch (Hg.): Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Salzburg 1967 / Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. Salzburg und Wien 1983 / Zitate von Luis Buñuel und Hugo Ball siehe Angaben für Einschub vier.

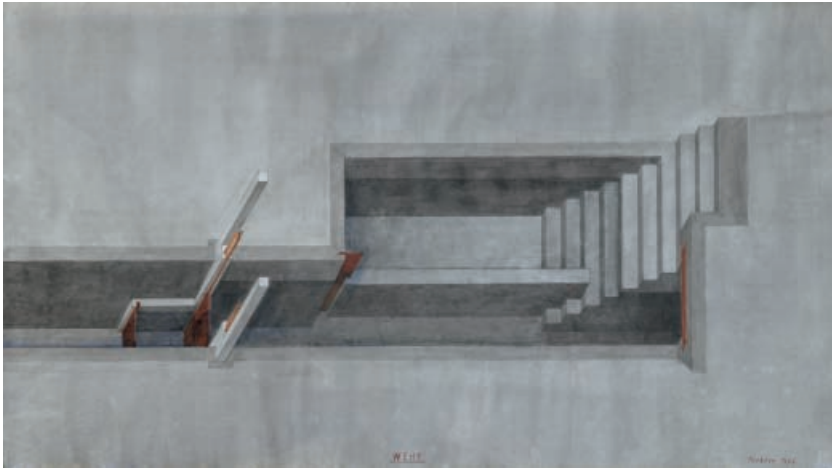
Einschub eins: Das Gilgamesch-Epos. Übersetzung und Anmerkungen von Albert Schott in der Neubearbeitung von Wolfram von Soden. Neuausgabe, Stuttgart 1978 / Gilgamesch. Eine Dichtung aus dem Alten Orient. Zu einem Ganzen gestaltet von Georg Burckhardt. Wiesbaden 1949 / Hans Alexander Winkler: Bauern zwischen Wasser und Wüste. Volkskundliches aus dem Dorf Kimân in Oberägypten. Stuttgart 1934 / Wolfgang Neumann: Die Berber. Vielfalt und Einheit einer alten nordafrikanischen Kultur. Köln 1983 / Gustaf Dalman: Arbeit und Sitte in Palästina. Band II, Der Ackerbau. Gütersloh 1932 / Al-Mas'ûdî: Bis zu den Grenzen der Erde. Auszüge aus dem „Buch der Goldwäschen“. Aus dem Arabischen übertragen und bearbeitet von Gernot Rotter. Tübingen und Basel 1978 / Der Babylonische Talmud. Ausgewählt, übersetzt und erklärt von Reinhold Mayer. München 1963.

Einschub zwei: Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.): Katalog der weltlichen und geistlichen Schatzkammer. Von Hermann Fillitz. 5. Auflage, Wien 1971 / Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.): Schatzkammer und Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe. Von Manfred Leithe-Jasper und Rudolf Distelberger. London 1982 / Hermann Fillitz: Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches. Wien und München 1954 / Erwin Neumann: Stellungnahme zum „Hl. Nagel“ in der „Heiligen Lanze“, Wien 1973 (Archiv des Kunsthistorischen Museums Wien) / Peter Paulsen:

Flügellanzen. Zum archäologischen Horizont der Wiener „sancta lancea“. In: Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster. 3. Band, Berlin 1969 / Howard L. Adelson: The Holy Lance and the Hereditary German Monarchy. In: The Art Bulletin, New York, Vol. 48, No. 2, 1966 / Otto von Hessen: Durchbrochene italisch-langobardische Lanzen spitzen. In: Frühmittelalterliche Studien (a. a. O.), 5. Band, Berlin 1971 / Mircea Eliade: Geschichte der religiösen Ideen. Band 3/1: Von Mohammed bis zum Beginn der Neuzeit. Freiburg im Breisgau 1983 / Karl Schwarzenberg: Adler und Drache. Der Weltherrschaftsgedanke. Wien und München 1958 / H. Malissa: Vorläufiger Bericht zur Heiligen Lanze. Untersuchungsergebnisse des Instituts für analytische Chemie und Mikrochemie der Technischen Hochschule (Universität) Wien, 1970 (Archiv des Kunsthistorischen Museums Wien).

Einschub drei: Fjodor M. Dostojewski: Briefe. 2 Bände, Leipzig 1984 / Iwan Turgenjew: Briefe. Berlin und Weimar 1976.

Einschub vier: Luis Buñuel: Mein letzter Seufzer. Erinnerungen. Königstein/Ts. 1983 / Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit (1927). Neuauflage Luzern 1946 / Hugo Ball: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt am Main 1984 / Constantin Brancusi: Plastiken – Zeichnungen. Klassiker der modernen Plastik, Band 2, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1976 (insbes. die Beiträge von Isamu Noguchi, Berto Lardera, Carola Giedion-Welcker, Barbu Brezianu, Mircea Deak).



Walter Pichler: Wehr. 1994. 48 x 87 cm

Kurzbiografien

Kurt Kocherscheidt (geb. 1943 in Klagenfurt, gest. 1992 in Wels). Maler. Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien und in Zagreb. 1969–1971 in London, 1972–1973 in Südamerika. 1986 Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, 1992 Teilnahme an der documenta 9 in Kassel. 2003 Gedächtnisausstellung im MAK, Wien.

Literatur: Kurt Kocherscheidt: Das fortlaufende Bild – The Continuing Image. Ausstellungskatalog MAK, Wien–Köln 2003 / Brustrauschen. Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm. Ostfildern-Ruit 2001 / Kurt Kocherscheidt. Salzburg–Wien 1992.

Brigitte Kowanz (geb. 1957 in Wien). Künstlerin. Studium an der Hochschule für angewandte Kunst Wien. Einzelausstellungen u. a. in Wien, Bologna, Basel, Lausanne, Brüssel, München, Frankfurt, Düsseldorf, Köln, Gent, Los Angeles. 1984 „Aperto 84“ Biennale Venedig. 1987 Biennale São Paulo. 1990 Sidney Biennale. Seit 1997 Professorin an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Literatur: Brigitte Kowanz: another time another place. München 2002 / Brigitte Kowanz: Zeitlicht – Lichtraum. Ostfildern-Ruit 2001 / Brigitte Kowanz: Die Zwischenzeit vom Schattensprung belichten. Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1998 / Brigitte Kowanz. Wiener Secession 1993.

Coop Himmelb(l)au (Wolf D. Prix, geb. 1942 in Wien / Helmut Swiczinsky, geb. 1944 in Poznan, Polen). Architekturbüro, gegründet 1968. Jüngste Bauten: Groningen Museum (1994), UFA-Kinopalast Dresden (1998), Wohnhochhaus in Wien (1998), Wohnbebauung Gasometer B, Wien (2001), Gebäude für die expo Schweiz (2002). In Planung: Science-Museum in Lyon, Entertainment Center in Guadalajara, Mexiko, BMW München. Vertreten in der Ausstellung „Deconstructivist Architecture“ im Museum of Modern Art New York (1988). 1999 Großer Österreichischer Staatspreis für Architektur. Wolf. D. Prix ist Professor an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Literatur: Gerald Zugmann: Blue Universe. Modelle zu Bildern machen. Architectural Projects by Coop Himmelb(l)au. Ausstellungskatalog MAK, Wien–Ostfildern-Ruit 2002 / Frank Werner: Covering + Exposing. Die Architektur von Coop Himmelb(l)au | the architecture of Coop Himmelb(l)au. Basel 2000 / Wolf D. Prix / Helmut Swiczinsky: Coop Himmelb(l)au Austria. Biennale di Venezia 1996.

Gerald Zugmann (geb. 1938 in Wien). Seit 1978 freischaffender Fotograf. Schwerpunkt: Architektur- und Ausstellungsfotografie. Ausstellungen in den USA und in Europa.

Literatur: Gerald Zugmann: Blue Universe. Modelle zu Bildern machen. Architectural Projects by Coop Himmelb(l)au. Ausstellungskatalog MAK, Wien. Ostfildern-Ruit 2002 / Gerald Zugmann. architecture in the box: architectural photography 1980–1995. Wien–New York 1995.

Günther Domenig (geb. 1934 in Klagenfurt). Architekt. Studium an der Technischen Universität Graz, später Professor dort. Bauten u. a.: Filiale der Zentralsparkasse in Wien-Favoriten (1979), Mursteg Graz (1992), Rechts-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaftliche Fakultät der Universität Graz (1993), Landeskrankenhaus Bruck an der Mur (1993), „Das Steinhaus“ in Steindorf am Ossiacher See (seit 1986), Landesausstellung Kärnten, Hüttenberg (1995), Kunstakademie Münster, Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Nürnberg (2002), T-Mobile-Zentrale Wien (2004).

Literatur: Mathias Boeckl (Hg.): Günther Domenig. Recent Work. Wien–New York 2004 / Günther Domenig: Steinhaus. Klagenfurt 1993 / Günther Domenig: Werkbuch. Salzburg–Wien 1991.

Eichinger oder Knechtl (Gregor Eichinger, geb. 1956 in Oberösterreich, Christian Knechtl, geb. 1954 in Niederösterreich). Architekten und Designer. Jüngste Bauten: Jüdisches Museum Wien (1996), Hauptplatz Wiener Neustadt (1997), Café-Restaurant im Palmenhaus Wien (2002), Fotomuseum Westlicht Wien (2002). Ausstellungsgestaltungen: Österr. Beitrag „Transit 18“ Triennale Mailand (1992). „Design Now. Austria“ (1998), Österr. Beitrag auf der Expo Kassel (2000).

Literatur: Thema: Blickwechsel in Wien. Junge Architekturbüros stellen sich vor. Bauwelt 8, Hamburg 1998. / Peter Noever (Hg.): Wiener Bauplätze. Verschollene Träume – angewandte Programme. Katalog MAK, Wien 1986.

Helmut Lang (geb. 1956 in Wien) lebt als Fashion-Designer seit 1997 in New York. 1993–1996 Professor an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Zusammenarbeit mit Künstlerinnen wie Louise Bourgeois oder Jenny Holzer. 1997 International Award des Council of Fashion Designers in America.

Literatur: <http://www.helmutlang.com>

Maria Lassnig (geb. 1919 in Kärnten). Malerin. Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Lebte in Paris, von 1968 bis 1980 in New York; seither wieder in Wien. Ab 1980 Professorin an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. 1980 Biennale Venedig, 1982 documenta 7, 1997 documenta X. 1988 Großer Österreichischer Staatspreis für bildende Kunst.

Literatur: Maria Lassnig: Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1997. Köln 2000 / Maria Lassnig: Zeichnungen und Aquarelle. Wien 1992 / Museum moderner Kunst, Hochschule für angewandte Kunst (Hg.): Maria Lassnig. Klagenfurt 1985.

Béatrice Stähli (geb. 1954 im Kanton Wallis, Schweiz). Künstlerin. Studien an der freien Kunstschule Zürich und bei Daniel Spoerri in Köln. Lebte in Zürich, New York, Paris, Mailand, Köln und zuletzt in Wien. 2001 Rückkehr in die Schweiz. Ausstellungen in Zürich, Köln, Locarno, Graz, Klagenfurt, Berlin, Wien.

Literatur: Béatrice Stähli: Punti cardinale verso sud. Antico Monastero della Agostiniane. I Sotteranei dell'Arte. Monte Carasso, Ticino, Schweiz 2001 / Oberösterreichisches Landesmuseum (Hg.): Schöpfungszeiten – wie was zustande kommt. Kurator: Peter Assmann. Linz 2000 / Stählis Wiener Blut. Zeitung zur Ausstellung MAK, Wien 1998 / Thomas Zaunschirm: Zu den Fabeln von Béatrice Stähli. In: 1 Herz für Tiere. Kärntner Landesgalerie, Katalog, Klagenfurt 1997 / Barbarenkunst – Béatrice Stähli. Mit Beiträgen von Peter Weibel, Christa Steinle, Mario Erdheim, Agathe Blaser, Sabine Gruber. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz und Kunsthalle Exnergasse Wien, 1994.

Christian Ludwig Attersee (geb. 1940 in Bratislawa/Pressburg). Maler, Musiker, Schriftsteller. Studium an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Zahlreiche internationale Ausstellungen. Österreichischer Beitrag auf der Biennale Venedig 1984. Nationalgalerie Berlin 1986. 1997 Großer Österreichischer Staatspreis für bildende Kunst. Seit 1990 Professor an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Literatur: Christian Ludwig Attersee. Das druckgraphische Werk 1966–1997. Salzburg 1997 / Christian Ludwig Attersee, Dieter Ronte: Attersee. Werksquer. Salzburg 1994 / Attersee: Die gemalte Reise. Wien 1990.

Alfons Schilling (geb. 1934 in Basel). Artist and Innovator. 1956–1961 in Wien (2 Jahre Hochschule für angewandte Kunst), lebte von 1962 bis 1985 in New York, seither wieder in Wien; 1961 erste Ausstellung in Wien mit Günter Brus, Mitbegründer des Wiener Aktio-nismus. 1967 Beginn der Beschäftigung mit Raumsynthese, Arbeiten an Raumbildern und Sehmaschinen. Ausstellungen u. a. 1978 Whitney Museum New York, 1979 Kunsthaus Zürich, 1997 Kunsthalle Krems. 1985 Guggenheim-Preis. Lehrtätigkeit u. a. an der Cooper Union, New York, und an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien (1986–1990).

Literatur: Alfons Schilling: Ich/Auge/Welt – The Art of Vision. Wien–New York 1997 / Alfons Schilling: Sehmaschinen. MAK, Wien 1987.

Bruno Gironcoli (geb. 1936 in Villach, Kärnten). Bildhauer. Nach einer Goldschmiedelehre Studium an der Akademie für angewandte Kunst in Wien. Ausstellungen u. a. in Wien, München, Frankfurt, Graz, New York, São Paulo. Österreichischer Beitrag auf der Biennale Venedig 2003. Ab 1977 Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1993 Großer Österreichischer Staatspreis für bildende Kunst.

Literatur: Kasper König, Bettina M. Busse (Hg.): Bruno Gironcoli. Biennale Venedig 2003. Köln 2003 / Bruno Gironcoli: Die Ungeborenen – The Unbegotten. MAK, Wien 1997 / Bruno Gironcoli. Bildhauerische Arbeiten 1980–1990. Herausgeber: Museum moderner Kunst Wien. Klagenfurt 1990.

Dieter Roth (geb. 1930 in Hannover, gest. 1998 in Basel). Maler, Bildhauer, Druckgrafiker, Filmemacher, Musiker, Designer, Verleger, Dichter. 1946 Übersiedlung in die Schweiz. Ausbildung zum Werbegrafiker. Island wird zu einem lebenslangen Stützpunkt, parallel dazu lebte er in Kopenhagen, New York, Providence, London, Düsseldorf, Berlin, Wien, Basel. Herausgabe von über 200 Büchern, eines exemplarisch-experimentellen druckgrafischen Werkes, Herstellung von Assemblagen, Objekten, multimedialen Installationen.

Literatur: Dieter Roth: Originale. Bearbeitet von Dirk Dobke, mit einer Einführung von Laszlo Glozer. Hamburg–London 2002 / Dieter Roth: Druckgraphik. Catalogue Raisonné 1947–1998. Bearbeitet von Dirk Dobke. Hamburg-London 2003 / Dieter Roth: Gesammelte Interviews. Herausgegeben von Barbara Wien. London 2002.

Walter Pichler (geb. 1936 in Südtirol). Zeichner und Bildhauer. Studium an der Akademie für angewandte Kunst in Wien. Längere Aufenthalte in Paris (1960) und New York (1963). Ausstellungen u. a. in Wien, Kassel, Hamburg, New York, München, London, Jerusalem, 1982 auf der Biennale Venedig, 1987 im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 1990 im MAK, Wien, 1998 im Stedelijk Museum Amsterdam, 1999 in der Generali Foundation Wien, 2001 in der Barbara Gladstone Gallery New York. 1985 Großer Österreichischer Staatspreis für bildende Kunst.

Literatur: Walter Pichler: Drawings, Sculptures, Architecture. Barbara Gladstone Gallery. New York 2001 / Sabine Breitwieser (Hg.): Pichler. Prototypen – Prototypes 1966-69. Generali Foundation. Wien 1998 / Walter Pichler: Drawings, Sculptures, Buildings. Stedelijk Museum, Amsterdam 1998.

Literatur

- Abraham, Raimund: [UN]BUILT. Edited by Brigitte Groihofer.
Wien–New York 1996
- Acconci, Vito: The City Inside Us. Katalog, MAK, Wien 1993
- Adelson, Howard L.: The Holy Lance and the Hereditary German Monarchy.
In: The Art Bulletin, New York, Vol. 48, No. 2, 1966
- Agricola, Christiane / Erhard Agricola: Wörter und Gegenwörter. Antonyme der
deutschen Sprache. Leipzig 1987
- Al-Mas'ûdî: Bis zu den Grenzen der Erde. Auszüge aus dem „Buch der Goldwäschen“.
Aus dem Arabischen übertragen und bearbeitet von Gernot Rotter.
Tübingen–Basel 1978
- Arendt, Hannah: Hermann Broch. In: Menschen in finsternen Zeiten.
(New York 1968). München 1989
- Attersee, Christian Ludwig. Das druckgraphische Werk 1966–1997. Salzburg 1997
- Attersee, Christian Ludwig: Die gemalte Reise. Wien 1990
- Attersee, Christian Ludwig / Dieter Ronte: Attersee. Werksquer.
Salzburg 1994
- Attersee, Christian Ludwig, im Gespräch mit Christian Reder:
Religion ist eine Degeneration von Kunst. Falter, Wien, Nr. 25/1986
- Babel, Isaak: Tagebuch 1920. Herausgegeben von Peter Urban. Berlin 1990
- Ball, Hugo: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften.
Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von
Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt am Main 1984
- Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit (1927). Luzern 1946
- Baudrillard, Jean: Vom zeremoniellen zum geklonten Körper:
Der Einbruch des Obszönen. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.):
Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982
- Beckett, Samuel: Murphy (1938). Hamburg 1959
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte (Fragmente und Vorarbeiten).
In: Gesammelte Schriften, unter der Mitwirkung von Theodor W. Adorno
und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und
Hermann Schweppenhäuser, Band I. 3. Frankfurt am Main 1974
- Berger, John: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Berlin 1982
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. 2 Bände. Frankfurt am Main 1959
- Boehm, Gottfried: Die Rückseite der Welt. In: Kurt Kocherscheidt. Bilder 1976–1986.
Morat Institut und Museum des 20. Jahrhunderts Wien. Waldkirch 1986 /
Nachdruck in: Kunstforum, Köln, Bd. 89, 1987

- Bonk, Ecke: in < = > formation [Die Rede von Weimar]. 1997. In: Peter Weibel (Hg.):
Jenseits von Kunst. Ausstellungskatalog. Budapest–Wien 1997
- Brancusi, Constantin: Plastiken – Zeichnungen. Klassiker der modernen Plastik,
Band 2, Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Duisburg 1976
- Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande.
Schriften 1978–1986. Herausgegeben von Nicola von Velsen. Köln 1986
- Bruggen, Coosje van: Bruce Nauman. Basel 1988
- Buñuel, Luis: Mein letzter Seufzer. Erinnerungen. Königstein/Ts. 1983
- Coop Himmel(l)au Austria. Wolf D. Prix / Helmut Swiczinsky.
Biennale di Venezia. 1996
- Dalman, Gustaf: Arbeit und Sitte in Palästina. Band II, Der Ackerbau.
Gütersloh 1932
- Damasio, Antonio R.: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche
Gehirn (New York 1994). München 1995
- Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen
Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992
- Das Gilgamesch-Epos. Übersetzung und Anmerkungen von Albert Schott in der
Neubearbeitung von Wolfram von Soden. Neuausgabe. Stuttgart 1978
- Deleuze, Gilles: Logik des Sinns (Logique du sens. 1969). Frankfurt am Main 1993
- Der Babylonische Talmud. Ausgewählt, übersetzt und erklärt von Reinhold Mayer.
München 1963
- Detienne, Marcel: Mythologie ohne Illusion. In: Claude Lévi-Strauss,
Jean-Pierre Vernant u.a.: Mythos ohne Illusion. Frankfurt am Main 1984
- Domenig, Günther. Recent Work. Hg.: Mathias Boeckl. Wien–New York 2004
Domenig, Günther: Steinhaus. Klagenfurt 1993
Domenig, Günther: Werkbuch. Salzburg–Wien 1991
- Dostojewski, Fjodor M.: Briefe. 2 Bände. Leipzig 1984
- Eichinger oder Knechtl. Thema: Blickwechsel in Wien. Junge Architekturbüros
stellen sich vor. Bauwelt 8, Hamburg 1998
Eichinger oder Knechtl. Berichte zu ihrer Arbeit von Christian Reder:
Vom Konkreten zum Unsichtbaren. Falter, Wien, Nr. 26/1989, und
Mailänder Doppelpunkte. Falter, Wien, Nr. 7/1992
- Eliade, Mircea: Geschichte der religiösen Ideen. Band 3/1: Von Mohammed bis
zum Beginn der Neuzeit. Freiburg im Breisgau 1983
- Erdheim, Mario: Die Sucht und das Sehnen des Künstlers. Vortrag, Internationales
Kunstgespräch der Galerie nächst St. Stephan. Wien, 31. März 1990
- Feyerabend, Paul K.: Wissenschaft als Kunst. Frankfurt am Main 1984
- Faßler, Manfred: Bildlichkeit. Stuttgart 2002
Faßler, Manfred: Alle möglichen Welten. Paderborn 1999

- Fillitz, Hermann: Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches.
Wien–München 1954
- Flusser, Vilém. In: Wolfgang Häusler (Hg.): Brigitte Kowanz: Zeitlicht – Lichtraum.
Time-Light – Lightspace. Ostfildern-Ruit 2001
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Human-
wissenschaften. (Les mots et les choses. 1966), Frankfurt am Main 1974
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: Gesammelte Werke, Band XIV.
London 1948
- Fuchs, Rainer: Tautologien. In: Wolfgang Häusler (Hg.): Brigitte Kowanz:
Zeitlicht – Lichtraum. Time-Light – Lightspace. Ostfildern-Ruit 2001
- Gilgamesch. Eine Dichtung aus dem Alten Orient. Zu einem Ganzen gestaltet von
Georg Burckhardt. Wiesbaden 1949
- Gironcoli, Bruno. Herausgegeben von Kasper König und Bettina M. Busse.
Biennale Venedig 2003. Köln 2003
- Gironcoli, Bruno: Die Ungeborenen – The Unbegotten. MAK, Wien 1997
- Gironcoli, Bruno: Bildhauerische Arbeiten 1980–1990.
Hg.: Museum moderner Kunst Wien. Klagenfurt 1990
- Gironcoli, Bruno: Entgegnung zum Vorwort. In: Ausstellungskatalog:
Land in Sicht. Österreichische Kunst im 20. Jahrhundert. Kunsthalle /
Mücsarnok, Budapest 1989
- Groys, Boris: Die Erfindung Rußlands. München–Wien 1995
- Hahl-Koch, Jelena (Hg.): Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky.
Salzburg–Wien 1980
- Hessen, Otto von: Durchbrochene italisch-langobardische Lanzenspitzen.
In: Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für
Frühmittelalterforschung der Universität Münster. 5. Band, Berlin 1971
- Hofmann, Werner: Tag- und Nachträumer. Über die Kunst, die wir noch nicht
haben. München–Wien 1994
- Hollein, Hans. Walter Pichler. Architektur. Ausstellungskatalog,
Galerie nächst St. Stephan, Wien 1963
- Hollein Hans: Die große Zahl. Austriennale.
Österreich auf der 14. Triennale di Milano. Wien 1968
- Horkheimer, Max: Neue Kunst und Massenkultur (1941). In: Gesammelte Schriften,
Band 4: Schriften 1936–1941. Herausgegeben von Alfred Schmidt und
Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main 1988
- Judd, Donald: Complete Writings 1959–1975. Halifax–New York 1975
- Kamper, Dietmar / Christoph Wulf (Hg.): Das Schicksal der Liebe. Berlin 1988
- Kamper, Dietmar / Christoph Wulf (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers.
Frankfurt am Main 1982

- Kamper, Dietmar: Hieroglyphen der Zeit.
 Texte vom Fremdwerden der Welt. München–Wien 1988
- Kirkeby, Per, im Gespräch mit Siegfried Dohr. Köln 1994
- Kirkeby, Per: Bravura. Bern–Berlin 1984
- Kirkeby, Per: Übermalungen 1964–1984. München 1984
- Kittsteiner, Heinz D.: Die Entstehung des modernen Gewissens.
 Frankfurt am Main 1995
- Kocherscheidt, Kurt: Das fortlaufende Bild – The Continuing Image.
 Ausstellungskatalog MAK, Wien–Köln 2003
- Kocherscheidt, Kurt. Bilder 1987–1992 und Fotografien aus Südamerika.
 Westfälischer Kunstverein, Münster 1994
- Kocherscheidt, Kurt. Salzburg–Wien 1992
- Kocherscheidt, Kurt. Ausstellungskatalog Wiener Secession. Wien 1992
- Kocherscheidt, Kurt. Bilder 1976–1986. Morat Institut und Museum des
 20. Jahrhunderts Wien. Waldkirch 1986
- Kocherscheidt, Kurt, im Gespräch mit Christian Reder: Bis übrig ist, was
 übrig bleiben soll. In: Falter, Wien, Nr. 23/1986
- Kowanz, Brigitte: another time another place. München 2002
- Kowanz, Brigitte: Zeitlicht – Lichtraum. Time-Light – Lightspace.
 Hg.: Wolfgang Häusler. Ostfildern-Ruit 2001
- Kowanz, Brigitte: Die Zwischenzeit vom Schattensprung belichten.
 Hochschule für angewandte Kunst. Wien 1998
- Kowanz, Brigitte: Licht ist was man sieht. Wien 1997
- Kowanz, Brigitte. Wiener Secession. Wien 1993
- Kravagna, Christian: Erleuchtung und Erhellung. Mythen der Wahrheitsfindung.
 In: Brigitte Kowanz. Hg.: Wiener Secession. Wien 1993
- Krüger, Werner / Wolfgang Pehnt: Künstler im Gespräch. Köln 1984
- Kubler, George: Die Form der Zeit (The Shape of Time, New Haven–London 1962).
 Frankfurt am Main 1982
- Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen (Chicago 1962).
 Frankfurt am Main 1973
- Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.): Schatzkammer und Sammlung für Plastik
 und Kunstgewerbe. Von Manfred Leithe-Jasper und Rudolf Distelberger.
 London 1982
- Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.): Katalog der weltlichen und
 geistlichen Schatzkammer. Von Hermann Fillitz. 5. Auflage. Wien 1971
- Lassnig, Maria: Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1997.
 Köln 2000

- Lassnig, Maria. Zeichnungen und Aquarelle. Texte von Maria Lassnig und Oswald Wiener. Ausstellungskatalog Galerie Ulysses. Wien 1992
- Lassnig, Maria. Hg.: Museum moderner Kunst / Hochschule für angewandte Kunst. Wien 1985
- Lassnig, Maria: Katalog Biennale Venedig 1980. Herausgegeben von Werner Hofmann und Hans Hollein. Wien 1980
- Lévinas, Emmanuel: Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur (Noms Propres und Sur Maurice Blanchot). München–Wien 1988
- Lévi-Strauss, Claude / Didier Eribon: Das Nahe und das Ferne. Eine Autobiographie in Gesprächen (Paris 1988). Frankfurt am Main 1989
- Lévi-Strauss, Claude: Traurige Tropen (Tristes Tropiques, Paris, 1955). Köln–Berlin 1970
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken (Paris 1962). Frankfurt am Main 1968
- Liesbrock, Heinz (Hg.): Brustrauschen. Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm, Ostfildern-Ruit 2001
- Liesbrock, Heinz: Bildgewinn – Bildverlust. In: Kurt Kocherscheidt. Bilder 1987–1992 und Fotografien aus Südamerika. Westfälischer Kunstverein. Münster 1994
- Lumet, Sidney: Der Pfandleiher (The Pawnbroker). Regie: Sidney Lumet, Buch: David Friedkin, Morton Fine, Kamera: Boris Kaufmann, Musik: Quincy Jones, Darsteller: Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald u. a., USA 1964
- Maalouf, Amin: Mörderische Identitäten (Paris 1998). Frankfurt am Main 2000
- Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen (9. Auflage, Jena 1922). Darmstadt 1985
- Malissa, H.: Vorläufiger Bericht zur Heiligen Lanze. Untersuchungsergebnisse des Instituts für analytische Chemie und Mikrochemie der Technischen Hochschule (Universität) Wien, 1970 (Archiv des Kunsthistorischen Museums Wien)
- Metzger, Rainer: Die Leiterfahrrad ist die Leiberfahrrad. Das Prinzip des Indexikalischen. In: neue bildende kunst. Berlin. Heft 5 / 1997
- Metzger, Rainer: Photo-Apparate. Licht light: Anmerkungen zu den Seh-Stücken von Brigitte Kowanz.
- In: Brigitte Kowanz: Licht ist was man sieht. Wien 1997
- Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne. Dan Graham. Köln 1996
- Mießgang, Thomas: Semantics. Neue Musik im Gespräch. Hofheim 1991
- Mosch, Ulrich (Hg.): Wolfgang Rihm: Ausgesprochen. Schriften und Gespräche. 2 Bände. Winterthur 1997
- Nabokov, Vladimir: Erinnerung, sprich (1966). Reinbek bei Hamburg 1991

- Nauman, Bruce: Cones Cojones. Leo Castelli Gallery. New York 1975
- Neumann, Erwin: Stellungnahme zum „Hl. Nagel“ in der „Heiligen Lanze“. Wien 1973 (Archiv des Kunsthistorischen Museums Wien)
- Neumann, Wolfgang: Die Berber. Vielfalt und Einheit einer alten nordafrikanischen Kultur. Köln 1983
- Noever, Peter (Hg.): Wiener Bauplätze. Verschollene Träume – angewandte Programme. Wien um 1986. Katalog, MAK, Wien 1986
- Noever, Peter: Wiener Architekturgespräche. Herausgegeben von Elisabeth Schweeger. Wien–Berlin 1991
- Noever, Peter (Hg.): Land in Sicht. Österreichische Kunst im 20. Jahrhundert. Kunsthalle / Mücsarnok, Wien–Budapest 1989
- Paulsen, Peter: Flügellanzen. Zum archäologischen Horizont der Wiener „sancta lancea“. In: Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster. 3. Band, Berlin 1969
- Pichler, Walter: Drawings, Sculptures, Architecture. Barbara Gladstone Gallery. New York 2001
- Pichler, Walter: Drawings, Sculptures, Buildings. Stedelijk Museum. Amsterdam 1998
- Pichler. Prototypen – Prototypes 1966–69. Hg.: Sabine Breitwieser. Generali Foundation. Wien 1998
- Pichler, Walter: Bilder. Salzburg–Wien 1986
- Pichler, Walter: Skulpturen Gebäude Projekte. Salzburg–Wien 1983
- Platon: Das Gastmahl oder Von der Liebe. München 1989
- Rakuschan, F. E.: Stealthing. In: Brigitte Kowanz: Die Zwischenzeit vom Schattensprung belichten. Ausstellungskatalog der Universität für angewandte Kunst. Wien 1998
- Ransmayr, Christoph: Morbus Kitahara. Frankfurt am Main 1995
- Reck, Hans Ulrich: Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung. München 2003
- Reck, Hans Ulrich: Mythos Medienkunst. Köln 2002
- Reder, Christian: Afghanistan, fragmentarisch. Wien–New York 2004
- Reder, Christian / Simonetta Fefoglia (Hg.): Transferprojekt Damaskus (deutsch/arabisch). Wien–New York 2003
- Reder, Christian: Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code. Wien–New York 2000
- Reder, Christian: Neue Sammlungspolitik und neue Arbeitsstruktur. Manuskripte des MAK. Ein Museum im Aufbruch. MAK – Österr. Museum für angewandte Kunst. Wien 1991
- Reder, Christian: Wiener Museumsgespräche (mit Raimund Abraham,

- Arnulf Rainer, Kurt Kocherscheidt, Walter Pichler, Wilhelm Holzbauer, Hermann Czech, Cathrin Pichler, Christian Ludwig Attersee, Dieter Ronte, Peter Weibel, Oswald Oberhuber, Peter Noever, Alfons Schilling, Peter Gorsen). Wien 1988
- Oberhuber, Oswald, Manfred Wagner, Christian Reder u. a. (Hg.): Neuorientierung von Kunsthochschulen. Wien 1985
- Reder, Christian: Organisationsentwicklung in der öffentlichen Verwaltung. Bern–Stuttgart 1977
- Reiter, Wolfgang: Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater. Wien 1993
- Roditi, Edouard: Dialoge über Kunst. Frankfurt am Main 1991
- Roth, Dieter: Druckgraphik. Catalogue Raisonné 1947–1998. Bearbeitet von Dirk Dobke. Hamburg–London 2003
- Roth, Dieter: Gesammelte Interviews. Herausgegeben von Barbara Wien. London 2002
- Roth, Dieter: Originale. Bearbeitet von Dirk Dobke, mit einer Einführung von Laszlo Glozer. Hamburg–London 2002
- Said, Edward W.: Am falschen Ort. Autobiografie (New York 1999). Berlin 2000
- Schilling, Alfons: Ich/Auge/Welt – The Art of Vision. Wien–New York 1997
- Schilling, Alfons: Sehmaschinen. MAK, Wien 1987
- Schilling, Alfons, im Gespräch mit Christian Reder: Mit dem Kopf durch die Leinwand. Falter, Wien, Nr. 20/1985
- Schönberg, Arnold, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. Salzburg–Wien 1980
- Schwarzenberg, Karl: Adler und Drache. Der Weltherrschaftsgedanke. Wien und München 1958
- Segalen, Victor: Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main–Paris 1983
- Stähli, Béatrice: Punti cardinale verso sud. Antico Monastero della Agostiniane. I Sotteranei dell'Arte. Monte Carasso / Ticino, Schweiz 2001
- Oberösterreichisches Landesmuseum (Hg.): Schöpfungszeiten – wie was zustande kommt. Kurator: Peter Assmann. Linz 2000
- Stähli, Béatrice: Wiener Blut. Zeitung zur Ausstellung. MAK, Wien 1998
- Thomas Zaunschirm: Zu den Fabeln von Beatrice Stähli. In: 1 Herz für Tiere. Kärntner Landesgalerie, Katalog, Klagenfurt 1997
- Barbarenkunst – Beatrice Stähli. Mit Beiträgen von Peter Weibel, Christa Steinle, Mario Erdheim, Agathe Blaser und Sabine Gruber. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz und Kunsthalle Exnergasse Wien, 1994

- Strawinsky, Igor: Schriften und Gespräche I (Musikalische Poetik, 1939/49).
Mainz 1983
- Sylvester, David: Gespräche mit Fancis Bacon (London 1978). München 1982
- Szeemann, Harald, im Gespräch mit Christian Reder und Markus Bröderlin:
Falter, Wien, Nr. 19/1983
- Tarkovskij, Andrei: Andrej Rubljow; mit Nikolay Grinko, Rolan Bykov, Anatolij Solonicyn. 1966–1969 / Stalker; mit Aleksandr Kajdanovskij, Nikolay Grinko, Anatolij Solonicyn, Alisa Brunovna Freyndlih. 1979
- Trotta, Margarethe von: Die bleierne Zeit. Regie und Buch: Margarethe von Trotta, Kamera: Franz Rath, Musik: Nicolas Economou, Darsteller: Jutta Lampe, Barbara Sukowa, Rüdiger Vogler, Verence Rudolph, Luc Bondy u. a., BRD 1981
- Turgenjew, Iwan: Briefe. Berlin und Weimar 1976
- Volkow, Solomon (Hg.): Die Memoiren des Dimitrij Schostakowitsch. Frankfurt am Main 1981
- Weibel, Peter (Hg.): Jenseits von Kunst. Ausstellungskatalog. Budapest–Wien 1997
Weibel, Peter: Die Malerin spricht als Körper. Zur Körpersprache von Maria Lassnig. In: Maria Lassnig. Hg.: Museum moderner Kunst / Hochschule für angewandte Kunst. Wien 1985
- Werner, Frank: Covering + Exposing. Die Architektur von Coop Himmelb(l)au | the architecture of Coop Himmelb(l)au. Basel 2000
- Wiener, Oswald: Notiz 1989. In: Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle. Texte von Maria Lassnig und Oswald Wiener. Ausstellungskatalog Galerie Ulysses. Wien 1992
Wiener, Oswald: Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman. Reinbek bei Hamburg 1969
Wiener, Oswald: wie liegen die dinge? zu der ausstellung „die prototypen“ von walter pichler. Text zur Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan 1967, auch abgedruckt in: Otto Breicha und Gerhard Fritsch (Hg.): Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Salzburg 1967
- Winkler, Hans Alexander: Bauern zwischen Wasser und Wüste. Volkskundliches aus dem Dorf Kimân in Oberägypten. Stuttgart 1934
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Bemerkungen, Band 3, Wiener Ausgabe. Herausgegeben von Michael Nedo. Wien–New York 1995
Wittgenstein, Ludwig: Einführung. Wiener Ausgabe. Aus dem I. Band Philosophische Bemerkungen. Herausgegeben von Michael Nedo. Wien–New York 1993

- Wittgenstein, Ludwig: Über Gewißheit. Herausgegeben von G. E. M. Anscombe und G. H. von Wright. Frankfurt am Main 1970
- Zajonc, Arthur: Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewusstsein (Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind. New York 1993). Reinbek bei Hamburg 1994
- Zugmann, Gerald: Blue Universe. Modelle zu Bildern machen. Architectural Projects by Coop Himmelb(l)au. Hatje-Cantz 2002
- Zugmann, Gerald: architecture in the box: architectural photography 1980–1995. Wien–New York 1995
- Zweite, Armin: Eine Utopie der Selbsttröstung. Bruno Gironcoli über sich und seine Arbeit. In: Bruno Gironcoli. Bildhauerische Arbeiten 1980–1990. Hg.: Museum moderner Kunst Wien, Klagenfurt 1990

Publikationsnachweise

Erstveröffentlichungen

Forschende Denkweisen. Zu Kurt Kocherscheidts Vorstellungen von Momenten, Flächen, Körpern, von Unbenennbarem und darüber, wie erfreulich „russisch“ ihm manches vorgekommen ist. In: Kurt Kocherscheidt: Das fortlaufende Bild. Ausstellungskatalog MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst (deutsch / englisch). Mit Textbeiträgen von Peter Noever, Kurt Kocherscheidt, Rudi Fuchs, Christian Reder, Johannes Meinhardt. Verlag der Buchhandlung Walter König. Wien-Köln 2003 / frühere Kooperationen: Härte, Distanz und Nähe. Über Kurt Kocherscheidt. Land in Sicht. Österreichische Kunst im 20. Jahrhundert. Kunsthalle / Mücsarnok, Budapest 1989 – Nachdruck in: Kurt Kocherscheidt. Wiener Secession. Wien 1992; Wiener Museumsgespräche. Falter Verlag. Wien 1988; Bis übrig ist, was übrig bleiben soll. Falter, Wien, Nr. 23/1986

Licht = Maß = Form = Dasein. Zu Brigitte Kowanz und einem Arbeiten mit Codes. Originalbeitrag 2004 / Erweiterung einer gesprächsweisen Zusammenarbeit im Rahmen von Christian Reder: Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code. Wien-New York 2000

Modelle zu Bildern machen, dann bauen. Coop Himmelb(l)au und die Architektur fotografie von Gerald Zugmann. In: Gerald Zugmann: Blue Universe. Modelle zu Bildern machen / Transforming Models into Pictures. Architectural Projects by Coop Himmelb(l)au. Katalogbuch zur Ausstellung im MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles und im MAK Wien (deutsch / englisch). Vorwort: Peter Noever, Text: Christian Reder. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2002

Investitionen in Architektur. Unterwegs mit Günther Domenig. Architektur aktuell, Wien, Nr. 171/1994

Vom Konkreten zum Unsichtbaren. Eichinger oder Knechtl: Mit Projekten strukturbildend wirken. Erweiterte und aktualisierte Fassung aus Falter, Wien, Nr. 7/1992 und Nr. 26/1989.

Hundertprozentige Akzeptanz erzeugt zwangsläufig Depression. Gespräch mit Helmut Lang über visuelle Kultur. Springer. Hefte für Gegenwartskunst, Wien, Nr. 1/1996

Selbstportrait mit Schlitzten. Zu Maria Lassnigs Untersuchungen des Physischen und Psychischen. Originalbeitrag 2004

Federzeichnungen. Béatrice Stähli und ihre Relikte aus der Vogelwelt. Ausstellungsfolder (deutsch/englisch/italienisch). Galerie Walsch. Wien 2000 / Nachdruck: Béatrice Stähli. Punti cardinale verso sud. Antico Monastero della Agostiniane. I Sotteranei dell'Arte. Monte Carasso / Ticino, Schweiz 2001

Zwischen hart und weich. Attersee-Sätze mit Ergänzungen. In: Attersee: Die gemalte Reise. Katalogbuch zur Ausstellungstournee 1990–1992. Mit Beiträgen von Rudi Fuchs, Christian Ludwig Attersee, Otmar Rychlik, Christian Reder, Hans-Georg Nicklaus, Wolfgang Pauser, Oswald Wiener. Wien 1990 / frühere Kooperationen: Wiener Museumsgespräche. Falter Verlag. Wien 1988; Religion ist eine Degeneration von Kunst. Gespräch mit Christian Ludwig Attersee. Falter, Wien, Nr. 25–26/1986

Über Sehen sprechen. Im Dialog mit Alfons Schilling. Teil 1: Mit dem Kopf durch die Leinwand. Im Gespräch mit Alfons Schilling. Falter, Wien, Nr. 20/1985 / Nachdruck in: Alfons Schilling: Ich – Auge – Welt. The Art of Vision. Mit Beiträgen von Hubert Klocker, Carl Aigner, Peter Weibel, Klaus Albrecht Schröder, Max Peintner, Christian Reder u.a. Springer Verlag Wien–New York 1997 / Teil 2: Über Sehen sprechen. Im Dialog mit Alfons Schilling. Hochschule für angewandte Kunst / MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Hg.): Alfons Schilling. Sehmaschinen. Mit Textbeiträgen von George A. McGuire, Otto Muehl, Max Peintner, Christian Reder. Ausstellungskatalog. Wien 1987 / Nachdruck auszugsweise in: Peter Weibel (Hg.): jenseits von kunst. Wien 1997, S. 140 / Einen weiteren Gesprächstext enthält: Wiener Museumsgespräche. Falter Verlag. Wien 1988

Ich mache keine Maschinen. Über Bruno Gironcoli. In: Bruno Gironcoli: Die Ungeborenen / The Unbegotten. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Mit Textbeiträgen von Peter Noever, Donald Kuspit, Franz West, Christian Reder, Bettina M. Busse (deutsch/englisch). Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit–Wien 1997

Selbstbildnis als Erdbewohner. Eine Zeichnung von Dieter Roth. Originalbeitrag 2004

Zeit, Raum, Material, Sorgfalt. Über Walter Pichler. In: Walter Pichler. Bilder. Mit einem Text von Christian Reder. Residenz Verlag. Salzburg–Wien 1986 / weitere Kooperationen: Walter Pichler: Anlage St. Martin, Burgenland. 1971–1998. Walter Pichler im Gespräch mit Christian Reder. In: Edelbert Köb, Kunsthaus Bregenz (Hg.): Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern. (deutsch/englisch) Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2000 / Wiener Museumsgespräche. Falter Verlag. Wien 1988; Gespräch in Falter, Wien, Nr. 9/1986; mit Walter Pichler im Museum für Völkerkunde Wien, Falter, Wien, Nr. 18/1985.

Personenregister

- Abraham, Raimund 10, 52, 158
Acconci, Vito 41, 134, 137
Adorno, Theodor W. 124
Arendt, Hannah 94
Armani, Giorgio 67
Artschwager, Richard 41
Attersee, Christian Ludwig 9, 88, 89ff.,
100, 142, 158
Babel, Isaak 16, 22
Bakunin, Michail 159, 160
Ball, Hugo 163, 164, 165, 166
Baudrillard, Jean 92, 93
Bauer, Jürgen 56
Bäumer, Eduard 100
Bayer, Konrad 100
Beckett, Samuel 128
Benjamin, Walter 132, 163
Berger, John 146
Beuys, Joseph 129, 142
Bloch, Ernst 149, 163
Boehm, Gottfried 20
Bonk, Ecke 30
Brancusi, Constantin 166, 167, 170
Breton, André 164
Broch, Hermann 94
Brock, Bazon 132
Brus, Günter 99, 100, 101, 128, 158
Buñuel, Luis 162, 164, 165, 166
Burden, Chris 41
Canaletto 110
Coop Himmelb(l)au 9, 11, 36, 37ff., 52,
56
Czech, Hermann 10, 56
Dalai Lama 45
Damasio, Antonio R. 77
Delaunay, Robert 32
Deleuze, Gilles 118
Descartes, René 32
Detienne, Marcel 91
Domenig, Günther 9, 41, 44, 45ff.
Dostojewski, Fjodor M. 159, 160, 161
Duchamp, Marcel 133, 163, 167
Eastman, George 112
Eco, Umberto 67
Eichinger oder Knechtl 9, 54, 55ff.
Eichinger, Gregor 54, 55ff.
Einstein, Albert 110
Erben, Tino 59
Erdheim, Mario 92
Feldman, Morton 15
Feyerabend, Paul K. 77
Flusser, Vilém 31
Foucault, Michel 127
Freud, Sigmund 94, 129
Fuchs, Rainer 30
Geretsegger, Heinz 158
Ghini, Massimo Iosa 56
Giacometti, Alberto 122, 146
Giencke, Volker 52
Gironcoli, Bruno 9, 10, 41, 114, 115ff.
Glozer, Laszlo 140
Goeschl, Roland 122
Gogh, Vincent van 93, 122
Goisern, Hubert von 67
Gontscharow, Iwan 161
Gorsen, Peter 10
Goya, Francisco 21
Graf, Ernst 59, 158
Graf, Franz 61
Gutenberg, Johannes 155
Hamilton, Richard 140, 142
Harrer, Heinrich 45, 46

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 93, 149
 Heindl, Anna 61
 Herzen, Alexander 160
 Hildebrand, Heide 122
 Hofstätter, Michael 60
 Hollein, Hans 41, 59, 122, 151, 158
 Hollein, Helene 59
 Holzbauer, Wilhelm 10, 56
 Hopper, Edward 110
 Horkheimer, Max 116, 117
 Hubmann, Franz 59
 Jelinek, Elfriede 66, 136
 Johnson, Philip 41
 Joyce, James 167
 Judd, Donald 41, 133, 137
 Julesz, Bela 108
 Kafka, Franz 80
 Kalb, Kurt 142
 Kamper, Dietmar 93
 Kandinsky, Wassily 15, 95
 Kapfinger, Otto 60
 Kempinger, Herwig 61
 Khan, Louis I. 41
 Kiefer, Anselm 129
 Kienholz, Edward 129
 Kirkeby, Per 21
 Klee, Paul 32
 Knechtel, Christian 55ff.
 Koch, Markus 60
 Kocherscheidt, Kurt 9, 11, 12, 13ff., 70
 Kogler, Peter 61
 Kounellis, Jannis 41
 Kowanz, Brigitte 9, 11, 24, 25ff., 61
 Kravagna, Christian 31
 Kuhn, Thomas S. 32, 77
 Lang, Helmut 9, 62, 63ff.
 Lassnig, Maria 9, 65, 74, 75ff.
 Leiner, Rüdiger 56
 Lévinas, Emanuel 136
 Lévi-Strauss, Claude 88, 91, 95, 127
 Liesbrock, Heinz 20
 Loos, Adolf 71
 Loudon, Michael 60
 Maalouf, Amin 141
 Mach, Ernst 80, 110
 Malewitsch, Kasimir 133
 Marx, Karl 129, 159, 160
 Matisse, Henri 167
 Metzger, Rainer 31, 80
 Milarepa 167
 Miyake, Issey 68
 Morat, Franz 17
 Morrison, Jasper 56
 Motherwell, Robert 21
 Muehl, Otto 99, 100, 101, 106, 128
 Nabokov, Vladimir 13, 19
 Nauman, Bruce 134
 Nekrassow, Nikolai A. 16
 Newton, Isaac 32
 Nietzsche, Friedrich 110
 Nitsch, Hermann 128, 142
 Noever, Katharina 59
 Noever, Peter 10
 Nono, Luigi 15
 Nouvel, Jean 56
 Oberhuber, Oswald 10, 59, 122
 Oldenburg, Claes 129
 Oswald, Evelyn 142
 PAUHOF (Pauzenberger/Hofstädter) 60
 Pauzenberger, Wolfgang 60
 Peintner, Max 80, 105, 158
 Pessoa, Fernando 141
 Pichler, Cathrin 10
 Pichler, Walter 8, 9, 10, 122, 129, 140,
 144, 145ff., 178
 Piero della Francesca 155
 Platon 92
 PRINZGAU/podgorschek 60

Prix, Wolf D. 37ff.
 Puschkin, Alexander 161
 Rainer, Arnulf 10, 65, 78, 101, 142
 Rakuschan, F. E. 33
 Ransmayr, Christoph 136
 Reder, Ingrid 7, 62
 Richter, Gerhard 21
 Rihm, Wolfgang 15
 Rodtschenko, Alexander 133
 Ronte, Dieter 10
 Roth, Dieter 9, 138, 139ff.
 Rubljow, Andrej 163
 Rühm, Gerhard 142
 Said, Edward W. 141
 Santillana, Giorgio de 49
 Satie, Eric 167
 Scarpa, Carlo 41
 Schauburger, Viktor 60, 61
 Schilling, Alfons 9, 80, 98, 99ff.
 Schindler, R. M. 41
 Schlegel, Eva 61
 Schlemmer, Oskar 69
 Schmalix, Hubert 61
 Schmeller, Alfred 99
 Schmidt, Burghart 49
 Scholten, Rudolf 61
 Schönberg, Arnold 15, 95
 Schostakowitsch, Dimitrij 14
 Schrödinger, Erwin 57, 80
 Schwanzer, Karl 61
 Schwarzenberg, Karl 50
 Segalen, Victor 146
 Semotan, Elfie 18, 21
 Sisley, Alfred 112
 Smith, Kiki 41
 Spiluttini, Margherita 61
 Stähli, Béatrice 9, 84, 85f.
 Steiger, Rod 127
 Strawinsky, Igor 14
 Strehler, Giorgio 60
 Swiczinsky, Helmut 37ff.
 Szeemann, Harald 10
 Tanterl, Dietmar 49
 Tarkovskij, Andrej 19, 163
 Tatlin, Wladimir 133
 Tolstoi, Lew 160, 161
 Tschechow, Anton 14
 Turgenjew, Iwan 160, 161
 Turrell, James 32, 41
 Utrillo, Maurice 110
 Varèse, Edgard 15
 Velasquez, Diego 21
 Versace, Gianni 67
 Vinci, Leonardo da 110
 Voggenhuber, Johannes 58
 Wachsmuth, Simon 60
 Wakolbinger, Manfred 61
 Walter, Franz Erhard 52
 Weibel, Peter 10, 80
 West, Franz 41, 66, 80, 133
 Westwood, Vivienne 63
 Wien, Barbara 142
 Wiener, Ingrid 142
 Wiener, Oswald 78, 95, 142, 158
 Wittgenstein, Ludwig 133, 137
 Wölfl, Adolf 110
 Wotruba, Fritz 131
 Wright, Frank Lloyd 41
 Zajonc, Arthur 32
 Zugmann, Gerald 9, 37ff.
 Zurbarán, Francisco de 21

SpringerKunst

Christian Reder

**Wörter und Zahlen.
Das Alphabet als Code**

Grafische Konzeption: Ecke Bonk

2000. VII, 438 Seiten.

Format: 19,1 x 21,1 cm

Broschiert **EUR 38,-**, sFr 65,-

ISBN 3-211-83406-0

Auszeichnung als eines der schönsten Bücher Österreichs 2000!

Als Kriminalroman über Buchstaben lesbar, als Parabel über ein Berechnen ebenso. Oder schlicht und einfach als codiertes Wörterbuch, kombiniert mit Essays zur Kulturgeschichte der Schrift. „Wörter und Zahlen“ behandelt – analog zur Physik – Buchstaben als Elementarteilchen. Schrift wird statistisch betrachtet, ihr Zeichencharakter gewinnt an Kontur. Zahlen können zum Sprechen gebracht, Wortbeziehungen anders gesehen werden.

„Entspannendes Weiterdenken: Das wäre vielleicht ein Schlüsselbegriff für die Denk-Initiative von Christian Reder. Auf die Fakten und Fiktionen, die dieser als Systematiker getarnte Literat im Gefolge der Wörter und Zahlen weiterspinnen wird, darf man gespannt sein.“

Claus Philipp in Der Standard, Wien

„... Das Spiel mit Differenzen stellt von selbst seine Fragen. Ironische Metaphysik!?“

Burghart Schmidt in Wespennest, Wien

SpringerWienNewYork

P.O.Box 89, Sachsenplatz 4–6, 1201 Wien, Österreich, Fax +43-1-330 24 26, books@springer.at, springer.at
Birkhäuser c/o SAG, Haberstr. 7, 69126 Heidelberg, Deutschland • 3–13, Hongo 3-chome, Bunkyo-ku, Tokyo 113, Japan
Chronicle Books, 85 Second Street, San Francisco, CA 94105, USA
Preisänderungen vorbehalten.

SpringerKunst

**Christian Reder,
Simonetta Ferfaglia (Hrsg.)**

Transfer Projekt Damaskus

urban orient-ation

Übersetzung Nabil Haffar, Tarek Eltayeb, Nesrine Shibib.

2003. 401 Seiten. Zahlreiche, zum Teil farbige Abbildungen.

Format: 20 x 24 cm. Text: deutsch/arabisch

Broschiert **EUR 34,-**, sFr 58,-

ISBN 3-211-00460-2

Edition Transfer

„Transfer Projekt Damaskus“ hat Fremdes und Ähnliches, den Stadtraum als solchen zum Thema. Auf Deutsch und Arabisch abgefasst, ist der Band beiden Sprachkulturen zugänglich.

“This project and its outcome have a significant importance at this point in time because they are a concrete proof that it is always possible to have a fruitful dialogue between cultures, to the contrary of what is commonly discussed these days about cultural clashes and confrontation.”

Hani Murtada, Präsident der Universität Damaskus, in SYRIA TIMES, Damaskus

„... Vorstellungen von Orient und Moderne, Urbanität und Migration ... Interviews mit Dichtern, Sängern, Philosophen ... köstliche Begegnungen ...“

Susanne Mayer in DIE ZEIT, Hamburg

SpringerWienNewYork

P.O.Box 89, Sachsenplatz 4–6, 1201 Wien, Österreich, Fax +43-1-330 24 26, books@springer.at, **springer.at**
Birkhäuser c/o SAG, Haberstr. 7, 69126 Heidelberg, Deutschland • 3–13, Hongo 3-chome, Bunkyo-ku, Tokyo 113, Japan
Chronicle Books, 85 Second Street, San Francisco, CA 94105, USA
Preisänderungen vorbehalten.

Christian Reder

Afghanistan, fragmentarisch

2004. 204 Seiten. Zahlreiche Abbildungen.

Format: 13,5 x 21 cm

Broschiert EUR 25,-, sFr 42,50

ISBN 3-211-20428-8

Edition Transfer

In „Afghanistan, fragmentarisch“ berichtet Christian Reder vom letzten zur Dauerkrise gewordenen Desaster des Kalten Krieges und vom Entstehen radikalierter islamistischer Gruppen aus der Sicht einer langjährigen humanitären Initiative, des „Österreichischen Hilfskomitees für Afghanistan“. Erzählt wird, wie Transfers mit gegenseitigen Erwartungen über mehr als zwanzig Jahre hinweg in Gang gehalten wurden: Transfer als Zusammenarbeit mit kulturell ganz anders geprägten Flüchtlingen, im Gespräch über vertretene Ansichten, unter unübersichtlichen Umständen. Rückblicke verdeutlichen, dass es sehr wohl andere Möglichkeiten gegeben hätte, aber systematisch auf Radikalisierung gesetzt worden ist.

Aus dem Inhalt

Möglichkeiten hat es durchaus gegeben: Afghanistan 1980 – 2003 • Kabul, im Frühling: Ruinierte Strukturen, unzählige Projekte • Die Anfänge: Einsamer Widerstand: Demokratische Gruppen interessierten wenig • Anarchie als Gegenmacht: Eine lange Erfahrung mit Interventionen • Von der Lehrerausbildung in Frankfurt zu den Mudschaheddin in Khost • Wirklichkeit, untercover: Wie die CIA-Operation in Afghanistan eskalierte

*Springer-Verlag
und Umwelt*

ALS INTERNATIONALER WISSENSCHAFTLICHER VERLAG sind wir uns unserer besonderen Verpflichtung der Umwelt gegenüber bewusst und beziehen umweltorientierte Grundsätze in Unternehmensentscheidungen mit ein.

VON UNSEREN GESCHÄFTSPARTNERN (DRUCKEREIEN, Papierfabriken, Verpackungsherstellern usw.) verlangen wir, dass sie sowohl beim Herstellungsprozess selbst als auch beim Einsatz der zur Verwendung kommenden Materialien ökologische Gesichtspunkte berücksichtigen.

DAS FÜR DIESES BUCH VERWENDETE PAPIER IST AUS chlorfrei hergestelltem Zellstoff gefertigt und im pH-Wert neutral.